



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JULIANA OSHIMA FRANCO

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO:

O VÍDEO COMUNITÁRIO NA FRONTEIRA ENTRE
REALIDADE E REPRESENTAÇÃO – UM ESTUDO DO
PROJETO *RODA MEMÓRIA*

JULIANA OSHIMA FRANCO

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO:
O VÍDEO COMUNITÁRIO NA FRONTEIRA ENTRE
REALIDADE E REPRESENTAÇÃO – UM ESTUDO DO
PROJETO *RODA MEMÓRIA*

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa Dra. Florentina das Neves

Londrina
2012

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

F825m Franco, Juliana Oshima.

Memórias em movimento: o vídeo comunitário na fronteira entre realidade e representação: um estudo do projeto *Roda Memória* / Juliana Oshima Franco. – Londrina, 2012. 210 f.

Orientador: Florentina das Neves

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2012.

Inclui bibliografia

1. Gravações de vídeo – Teses. 2. Memória no cinema – Teses. 3. Documentário (Cinema) – Teses. 4. Projetos comunitários – Teses. I. Neves, Florentina das. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 654.197.1

JULIANA OSHIMA FRANCO

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO:

O VÍDEO COMUNITÁRIO NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO – UM ESTUDO DO PROJETO *RODA MEMÓRIA*

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Florentina das Neves
UEL – Londrina – PR

Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani
UEL – Londrina – PR

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim
UFSM – Santa Maria – RS

Londrina, 9 de março de 2012.

*A todos os companheiros de trabalho,
alunos, depoentes e demais envolvidos
com o projeto Roda Memória.*

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Florentina das Neves, pelo incentivo e apoio ao longo desta pesquisa, e aos professores Dr. Cássio dos Santos Tomaim e Dr. Rozinaldo Antonio Miani, pela disponibilidade e interesse em contribuir com o presente estudo. Agradeço também aos demais professores do Departamento de Comunicação da UEL, em especial, à professora Rosane da Silva Borges, pelas sugestões durante a banca de qualificação.

A toda equipe da AlmA e especialmente do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária, pela oportunidade de realizar sonhos e não somente projetos, pelos aprendizados profissionais e de vida, e pelo apoio e companheirismo ao longo de nossa jornada: Marcele Rodrigues, Valéria Barreiros, Marina Casagrande, Rogério Cavalcante, Luís Henrique Mito, Rodrigo Prado, Daniele Stegmann, Mauricio Werner e, especialmente, à Cynthia Camargo, pela inspiração e diálogos sempre motivadores.

A todas as pessoas que participaram e apoiaram o *Roda Memória*, sem as quais nem o projeto nem a presente pesquisa existiriam: às comunidades, escolas, associações, crianças, adolescentes e adultos que permitiram essa valiosa oportunidade de ouvir histórias e viver novas experiências.

Aos amigos de mestrado, em especial Danilo Lagoeiro, Débora Klêmpous, Douglas Menegazzi, Walfrido Claudino e Daniel de Oliveira, pelos ouvidos e opiniões sempre instigantes, e pelas risadas não menos importantes.

À Secretaria Municipal de Cultura de Londrina e ao Ministério da Cultura, por viabilizarem e acreditarem em nossos projetos. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e ao programa de Mestrado em Comunicação da UEL, pelo subsídio e oportunidade de realizar este estudo.

Aos meus pais, fontes de inspiração, apoio e amor incondicional, e toda minha família, pelo incentivo constante. Ao João, por tudo.

FRANCO, Juliana Oshima. **Memórias em movimento: o vídeo comunitário na fronteira entre realidade e representação – um estudo do projeto *Roda Memória***. 2012. 210 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

RESUMO

A partir de pesquisas em torno da singularidade da imagem-som em movimento, especialmente do documentário e do vídeo enquanto ferramentas comunicativas peculiares de transformação da realidade através das teias simbólicas, este trabalho visa refletir sobre a proposta do projeto *Roda Memória* 2009, iniciativa do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária da AlmA (Associação Intercultural de Projetos Sociais). O projeto tem como objetivo contribuir para a valorização das memórias e histórias de vida, buscando multiplicar olhares sobre o passado de Londrina por meio da produção de documentários com a participação de jovens de diferentes bairros da cidade. Em busca de aspectos que pudessem justificar a escolha do audiovisual como ferramenta estratégica para a democratização da comunicação e da memória social, foi diagnosticado seu potencial híbrido de tanto registrar realidades, quanto projetar representações sobre elas, seja como tecnologia de registro e documentação, seja como a mais transgressora plataforma artística, demarcando sua posição fronteira entre realidade e representação. Também foi possível observar como a questão da representação da realidade foi central para o campo do vídeo popular – que entre as décadas de 1970 e 1990, mobilizou-se em torno do ideal de “dar voz ao povo” e da vontade de tomar a “imagem nas mãos” para construir discursos contra informativos e contra hegemônicos – estimulando sua transição para o vídeo comunitário contemporâneo, que propõe novas posturas e expectativas em relação ao potencial transformador do vídeo. Assim, consideramos o *Roda Memória* um exemplo de como, na fronteira entre realidade e representação, o vídeo comunitário contemporâneo, e o documentário enquanto “lugar de memória, prevalecem enquanto ferramentas estratégicas para revelar novos olhares sobre o cotidiano e o passado, valorizando os processos colaborativos e a experimentação de novas formas de interação social.

Palavras-chave: Vídeo comunitário. Documentário. Realidade. Representação. Memória.

FRANCO, Juliana Oshima. **Memories in movement: the contemporary community video on the border between reality and representation – an study of *Roda Memória* project.** 2012. 210f. Dissertation (Master in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

ABSTRACT

Through researches around the uniqueness of image-sound in movement, especially the documentary and the video as peculiar tools for reality changes in the symbolic field, this study intends to make reflections about *Roda Memória* project, developed by *Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária da Alma* (*Associação Intercultural de Projetos Sociais*), an non-governmental organization from Londrina (PR). This project aims to contribute to the valorization of memories and life histories, seeking to multiply interpretations of Londrina's past, through the production of video documentaries with the participation of young people from different neighborhoods of the city. Looking for aspects that could justify the choice of audiovisual media as a strategic tool for the democratization of the communication and the social memory, was diagnosed its hybrid potential for both register realities, and construct representations about real, either as a registration and documentation technology, or as the most transgressive artistic platform, marking its position between reality and representation. It was also possible to observe how the issue of reality representation is central in the popular video field – that between late 1970s and early 1990s, rallied around the ideal of “giving voice to the people” and the intention to have “image in hands” as a way to build contra informative and contra hegemonic speeches – stimulating its transition to what we call contemporary community video, which proposes new attitudes and expectations about the changing potential of video. Thus, we consider *Roda Memória* as an example of how, on the border between reality and representation, the contemporary community video, and the documentary as a “place of memory” as well, continue to be a strategic tool to reveal new perspectives on the present and the past, emphasizing collaborative processes and the experimentation of new forms of social interaction.

Keywords: Communication. Communitarian vídeo. Documentary. Representation. Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO: EM BUSCA DA SINGULARIDADE DA IMAGEM-SOM EM MOVIMENTO	15
1.1 A REALIDADE COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL.....	17
1.1.1 Um Conceito entre Dois Paradigmas.....	21
1.2 MAGIA E DUPLICIDADE: PRESENÇA E AUSÊNCIA EM MOVIMENTO	24
1.2.1 Realidade e Representação na Teoria e Crítica Cinematográfica	28
1.3 DOCUMENTÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE	37
1.3.1 Pinceladas Históricas Sobre o Gênero Documental	39
1.3.2 Retórica e Modos de Representação.....	50
1.3.3 Abordagem Fenomenológica do Documentário	57
2 O VÍDEO E A REINVENÇÃO DA VIDA MODERNA: ARTE, POLÍTICA E EXPERIMENTAÇÃO SOCIAL	64
2.1 VÍDEO E DESCONSTRUÇÃO: A DESCOBERTA DE UMA VOCAÇÃO	66
2.2 A PROMESSA DA IMAGEM NAS MÃOS: DO VÍDEO MILITANTE AO VÍDEO POPULAR	76
2.2.1 O Dilema de Dar Voz ao Povo.....	84
2.3 DO VÍDEO POPULAR AO VÍDEO COMUNITÁRIO CONTEMPORÂNEO	88
2.3.1 Experimentando Novas Formas de Interação Social	91
2.4 O VÍDEO NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO.....	100
3 MEMÓRIAS EM MOVIMENTO: O VÍDEO COMUNITÁRIO NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO	108
3.1 NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES	109
3.2 RODA MEMÓRIA: DO VÍDEO POPULAR AO VÍDEO COMUNITÁRIO CONTEMPORÂNEO	117
3.2.1 Em Busca de Novas Formas de Comunicação e Interação.....	118
3.2.2 Do Voluntariado à Profissionalização: Colhendo Frutos e Memórias	122
3.2.3 Compartilhando Aprendizados e Circulando Memórias	134

3.2.3.1	Nos olhos de quem vê: em busca da beleza esquecida	136
3.2.3.2	Sementes de fé: imagens de resistência	140
3.2.3.3	Lugar nosso: união e vitória na tela	146
3.3	MEMÓRIAS EM MOVIMENTO: REFLEXÕES EM FRONTEIRA	151
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
	REFERÊNCIAS.....	164
	ANEXOS	172
	ANEXO A – Entrevista com Cynthia Figueiredo Camargo	173
	ANEXO B – Entrevista com oficinandos da Vila Nova	183
	ANEXO C – Entrevista com oficinandos do Jardim Santa Fé	190
	ANEXO D – Entrevista com oficinandos do Jardim União da Vitória	202
	ANEXO E – Vídeos <i>Roda Memória</i> 2009	208
	ANEXO F – Materiais do projeto Roda Memória.....	209

INTRODUÇÃO

Repercutindo mais de um século de discussões sobre as potencialidades e singularidades da imagem-som em movimento, o vídeo – tanto o que resulta de processos analógicos, quanto o que se aprimora a partir do desenvolvimento da imagem eletrônica e da informática – desponta como objeto de grande interesse para as pesquisas comunicacionais contemporâneas, em especial as que se debruçam sobre os estudos da imagem.

Observamos um fluxo crescente de grupos, comunidades, etnias, movimentos, coletivos e indivíduos com os mais variados interesses, interferindo numa suposta vertical e alienadora lógica da comunicação de massa por meio de uma renovada produção audiovisual independente que, a partir do impulso das tecnologias digitais de produção e circulação de conteúdos comunicativos, parece ganhar ainda mais diversidade e alcance.

Desde a utilização frenética e desordenada de sites como o YouTube, passando pela interatividade alardeada pelos entusiastas da convergência tecnológica¹, até políticas públicas inovadoras, como a ação *Cine Mais Cultura*, do Ministério da Cultura², são muitos os indícios de que o desenvolvimento tecnológico da humanidade intensificou a hegemonia da imagem na atualidade, reacendendo as esperanças de democratização dos meios de comunicação e aumento na participação e interatividade dos públicos que poderiam ser proporcionadas por ferramentas como o vídeo – ideário que marcou o primeiro auge de sua utilização, entre as décadas de 1970 e 1990.

Muitos teóricos e pensadores de variados campos do saber têm constatado, tentado compreender e sistematizar a influência da visualidade na sociedade moderna. Conceitos como “civilização do olhar”, do psicanalista francês Gerárd Wajcman (2010), ou “*homo videns*”, do cientista político italiano Giovanni Sartori (1997), são apenas alguns exemplos de tentativas de compreensão desse recente período da humanidade marcado por uma proliferação aparentemente jamais experimentada de imagens e símbolos visuais no cotidiano – diagnóstico que,

¹ Por exemplo, o aparelho celular multifuncional, que agora nos permite não só a comunicação interpessoal, mas também a produção e transmissão de dados nos mais variados formatos e suportes em tempo real.

² A ação Cine Mais Cultura articula uma rede nacional de cineclubes através da distribuição de títulos nacionais e equipamentos digitais de projeção audiovisual em cidades de pequeno, médio e grande porte, estimulando a circulação de produções não comerciais e nacionais e a formação de público. Mais informações: <http://www.cinemaiscultura.org.br>.

sendo sensível e facilmente verificável empiricamente pela maioria de nós, aponta para a importância que o visível, e especialmente o audiovisual, adquiriu na organização, não somente simbólica e cultural, como também política, social e econômica das sociedades contemporâneas.

Como apontam Leo Charney e Vanessa Schwartz (2004), a cultura moderna foi cinematográfica antes mesmo da invenção do cinema. Por meio de estudos muito consistentes de experiências pré-cinematográficas que preconizaram a proeminência da imagem-som em movimento na modernidade, o compilado de ensaios traz à tona diferentes fatos que teriam preparado o terreno das culturas contemporâneas para a transformação do cinematógrafo em espetáculo – o mais bem sucedido experimento dentre tantos outros que buscaram o pioneirismo na captura da imagem com movimento. Os autores indicam seis elementos-chave nesta relação entre cinema e modernidade: 1) o surgimento da cultura urbana metropolitana, com o crescimento vertiginoso das cidades e o fortalecimento das indústrias do entretenimento e do lazer; 2) a centralidade do corpo na experiência, *locus* de experimentação sensorial; 3) a emergência da cultura de massas; 4) a necessidade de fixação do efêmero por meio das novas tecnologias disponíveis; 5) o fortalecimento da cultura comercial e do desejo do consumidor; e 6) a indistinção entre realidade e representação, aspecto considerado crucial para a discussão proposta neste trabalho, e que tem incitado um extenso debate sobre as peculiaridades da imagem-som em movimento até hoje.

Tomando tal quadro como prerrogativa, buscaremos investigar de que forma tais tensões entre realidade e representação continuam presentes neste momento em que o vertiginoso desenvolvimento técnico da imagem eletrônica parece permitir a construção de discursos antes inimagináveis e a participação de sujeitos antes emudecidos pela dinâmica da dominação cultural e econômica – tão denunciada pela contracultura a partir dos anos 1960.

A intenção é compreender como as transformações no contexto sociocultural, e a posição transitória entre os paradigmas da modernidade e da pós-modernidade, interferem no fenômeno cultural do audiovisual, o qual supomos dotado de alguma particularidade que determina sua centralidade enquanto ferramenta comunicativa na contemporaneidade, vindo a influenciar sua ampla utilização por grupos sociais diversos como estratégia de organização social e

mobilização política, de visibilidade e reconhecimento, de experimentação social e expressão cultural.

A hipótese é que tal peculiaridade continua sendo demarcada por essa posição fronteiriça entre realidade e representação – esse poder que o audiovisual tem de tanto legitimar realidades quanto construir discursos e fabulações sobre o real – a qual sempre lhe dotou de um incrível potencial de intervenção no mundo concreto, e cujo contexto tecnológico, com seus recursos cada vez mais aprimorados, somente nos parece acentuar. Como indica Jacques Aumont:

A reflexão sobre a impressão de realidade no cinema, considerada em todas as suas ramificações (determinações tecnológicas, fisiológicas e psíquicas em relação a um sistema de representação e sua ideologia subjacente) permanece, ainda hoje, atual, na medida em que, por um lado, permite desmontar a idéia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade e, por outro, permanece fundamental para captar o funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica, concebida como máquina social de representação. (AUMONT, 1995, p.152).

O percurso traçado rumo a essa discussão certamente não dará conta de toda profundidade epistemológica do tema, uma vez que as formas de representação da realidade – e a própria noção de realidade – inspiraram reflexões e teorias desde os primórdios da filosofia, do mito da caverna de Platão, passando pela semiótica, psicanálise, linguística, cinema e artes em geral, entre outros, até culminar, mais recentemente, em conceitos pós-modernos que denunciam uma mudança fundamental: o fim da relação sujeito/objeto e a conseqüente negação da oposição realidade/representação. Abordaremos diversos autores e pesquisadores que se posicionaram a respeito do assunto, e que repercutem vertentes teóricas, políticas, ideológicas e estéticas variadas, ora convergentes, ora divergentes, mas que, de forma geral, têm contribuído para que, cada vez mais, possamos compreender o fascínio que a imagem-som em movimento exerce nas sociedades modernas, nas suas mais variadas formas – cinema, televisão ou vídeo, campos atualmente tão hibridizados a ponto de justificarem a expressão “audiovisual”.

A abordagem proposta tem como objetivo ponderar questões que permitirão, num recorte mais específico, refletir sobre o projeto *Roda Memória*, iniciativa do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária, um dos eixos de

atuação da Associação Intercultural de Projetos Sociais (AlmA) – organização não governamental de Londrina (PR). Desde 2007, o *Roda Memória* vem realizando o registro e circulação de memórias e histórias de vida de pessoas comuns, através da produção e exibição de videodocumentários que costuram relatos e experiências de moradores de diversos bairros da cidade. A partir de 2009, passou também a oferecer oficinas de produção audiovisual, envolvendo jovens moradores de alguns bairros, em geral localizados na periferia. As impressões resultantes desta primeira experiência do *Roda Memória* com oficinas formativas, que resultou na produção de três documentários sobre esses bairros, serão relacionadas com as discussões em torno da singularidade do audiovisual e seu potencial enquanto ferramenta de transformação da realidade.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa teórica de caráter exploratório, que parte de uma revisão bibliográfica sobre a problemática da representação da realidade no cinema, e seus desdobramentos no campo do documentário e do vídeo, mais especificamente, para então realizar um estudo de caso sobre uma proposta específica de utilização do audiovisual, que é o projeto *Roda Memória*. Por meio do método indutivo, a revisão bibliográfica empreendida nos oferecerá, assim, a possibilidade de inferir reflexões sobre nosso objeto de estudo, que não pretendem esgotar, de maneira alguma, as possibilidades de abordagem e interpretação do mesmo. É importante lembrar, ainda, que o aspecto social da proposta e nosso envolvimento direto com o objeto – enquanto produtora e coordenadora do projeto *Roda Memória* – aproximam o presente trabalho da metodologia da pesquisa participante, especialmente ao valorizar a interação entre o pesquisador e os grupos sociais envolvidos, visando contribuir diretamente para o atendimento das demandas desses grupos através da produção compartilhada de conhecimentos – isto é, de pesquisas que considerem e incentivem a participação como forma de transformação social.

Deste modo, no capítulo que se segue buscamos, inicialmente, apontar para a complexidade envolvida nas noções de realidade e representação, e algumas problematizações que vêm sendo exploradas a partir desses conceitos, principalmente por meio dos estudos em torno da construção social da realidade e da valorização da linguagem e da comunicação na dinâmica de manutenção do senso comum e criação/transformação da realidade e do imaginário social. Num

segundo momento, focamos como a questão da representação da realidade vem sendo abordada na teoria e crítica cinematográfica, e como essas discussões repercutiram no desenvolvimento da linguagem dos filmes e no surgimento de diferentes escolas – inclusive, na criação de um gênero específico, o documentário, cujas diferentes propostas de definição avançam ainda mais a fundo neste debate, e nos oferecem perspectivas que interferem diretamente no âmbito do vídeo comunitário contemporâneo.

No segundo capítulo, a intenção é refletir sobre os aspectos abordados anteriormente, voltando o enfoque para o vídeo e identificando as possíveis transformações que o advento da imagem eletrônica oferece em relação à representação da realidade e, mais especificamente, à demanda de democratização do acesso ao audiovisual. Nesse sentido, passaremos em revista a experiência do vídeo popular no Brasil – que entre o final da década de 1970 e início dos anos 1990 fomentou a criação de espaços alternativos e independentes para a produção audiovisual, marcados por uma postura contrainformativa e de guerrilha contra os meios de comunicação de massa – e também do vídeo comunitário contemporâneo, que a partir de seu antecessor, buscou novas formas de se posicionar em relação à função do audiovisual e seu potencial transformador. Ao historicizar um campo que se relaciona diretamente com o contexto e proposta do *Roda Memória*, pretendemos observar aspectos que demarcam a transição paradigmática da modernidade e da pós-modernidade no audiovisual, influenciando a passagem do vídeo popular ao vídeo comunitário contemporâneo.

No terceiro capítulo, assim, nos voltamos à questão da memória enquanto uma atividade de resistência e luta contra o esquecimento, colocando em perspectiva o filme, e especialmente o documentário, como “lugar de memória”, conceito proposto inicialmente por Pierre Nora (1993). Em seguida, é traçado um histórico do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária, buscando descrever a trajetória e o contexto do projeto *Roda Memória*, especialmente a partir de entrevistas com Cynthia Camargo, fundadora da AlmA e idealizadora do Núcleo, e com os jovens que participaram das oficinas de produção audiovisual. Enfim, iremos relacionar essa experiência às reflexões realizadas nos capítulos anteriores, especialmente em relação ao uso do vídeo como ferramenta de multiplicação de

olhares e interpretações sobre o passado e o presente, isto é, de transformação e reinvenção da realidade.

A intenção principal desta pesquisa, deste modo, é identificar na proposta do *Roda Memória* indícios da transição paradigmática a que nos referimos, especialmente expressos nas suas intenções – engajar e mobilizar grupos sociais, multiplicar vozes e revelar novos olhares sobre o cotidiano, fortalecer a autoestima das comunidades, valorizar a participação e autonomia, instaurar processos de produção experimental e colaborativa, desconstruir representações estereotipadas, estimular o potencial de fabulação e imaginação do audiovisual, enfim, explorando o potencial político e interativo do vídeo, o qual supomos ser determinado pela sua posição fronteiriça entre realidade e representação.

1. NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO: EM BUSCA DA SINGULARIDADE DA IMAGEM-SOM EM MOVIMENTO

Qualquer estudo em torno da imagem-som em movimento se deparará, em alguma etapa, com a ideia de representação, embora ela não seja exclusiva do campo audiovisual.

Atores representam papéis em peças de teatro; governantes representam (ou deveriam representar) seus eleitores; empregados representam suas firmas no mundo comercial; fotografias representam cenas, e assim por diante. Também sabemos que a representação nunca será a ideia, ação ou objeto em si: o ator que interpreta Romeu não é Romeu, assim como o governante não é o povo, o empregado não é a empresa, e a fotografia não é a cena.

No entanto, essas formas de representação sempre pretendem “falar por” ou “colocar-se no lugar de” quem ou do que representam. Assim, o ator, ainda que não seja Romeu, utilizará de todas as técnicas dramáticas de que dispõe para parecer e soar como Romeu; o governante, embora não seja o povo, lançará mão de toda sua retórica e infraestrutura política para instaurar a crença de que defende os interesses de seus eleitores; da mesma forma como, quando em serviço, o empregado age e fala segundo o protocolo da empresa; e a fotografia, na maioria das vezes, fixa e descreve cenas que efetivamente se passaram em frente à objetiva. A representação, nas suas mais variadas formas, quer comunicar, evocar e remeter, a algo ou alguém, transmitindo uma significação sobre seu referente, um sentido, e juntamente com ele, uma emoção, quiçá até uma ação efetiva, uma mudança.

Ao substituir o “real” (Romeu, povo, empresa, cena) pelas suas representações, aparentemente algo sempre é perdido (ao menos a materialidade do referente, diriam alguns), da mesma forma como pode ser acrescentado (manipulação, afirmariam outros). O processo de representação, neste sentido, por mais “transparente” que pretenda parecer, nunca dá conta de, efetivamente, “falar por” ou “colocar-se no lugar de” de forma totalizante ou “neutra”, sem que haja transformações fundamentais decorrentes do ponto de vista (ou do efeito de significação) que necessariamente incide sobre qualquer representação, e que tem grande potencial de influenciar seus desdobramentos no plano real.

Para além da tendência de julgar representações como verdadeiras ou falsas, certas ou erradas – a qual cria diversos obstáculos à discussão, como veremos adiante – podemos afirmar que toda representação é uma forma de comunicação, que independe desses juízos de valor: Romeu fala por meio do ator; o eleitor se posiciona através de seu candidato; a empresa se promove através do empregado; e a cena mobiliza a atenção através da fotografia, independente se essas representações atendem bem ou mal às expectativas diversas envolvidas nestes processos – a representação constitui um processo simbólico.

A própria ideia de realidade, aparentemente tão óbvia e corriqueira em nosso vocabulário, torna a noção de representação ainda mais intrigante. Afinal, o que é realidade? Algo objetivo, determinado, fixo, dado? De acordo com João-Francisco Duarte Júnior (1993, p.18), a realidade é uma construção decorrente da linguagem, da habilidade exclusivamente humana de criar conceitos e palavras sobre as coisas do mundo, isto é, de sua consciência reflexiva sobre si mesmo, que cria um sistema simbólico “pelo qual se representa as coisas do mundo, pelo qual este mundo é ordenado e recebe significação”. Para o autor, o que existe para homem tem necessariamente um nome; caso contrário, não pode ser pensado e deixa de existir:

A partir da linguagem que um povo emprega (e também a partir de suas condições materiais, é claro), ele constrói a sua realidade. A construção da realidade passa pelo sistema lingüístico empregado pela comunidade. A linguagem de um povo é o sistema que lhe permite organizar e interpretar a realidade, bem como coordenar as suas ações de modo coerente e integrado. (DUARTE JÚNIOR, 1993, p.24).

Isso quer dizer que não existe uma realidade única, mas tantas realidades quanto possibilidades de interpretá-las. Voltando ao nosso exemplo inicial, é possível então compreender que Romeu, o povo, a empresa e a cena não são tão estáveis e sólidos como a representação parece insinuar: eles são relativos, estão em constante trânsito, em constante devir. De modo que todo ato de representação é um ato de transformação e reinvenção do seu objeto, por mais realista que se pretenda. Como afirma Duarte Júnior (1993, p.27), “o real será sempre um produto da dialética, do jogo existente entre a materialidade do mundo e o sistema de significação utilizado para organizá-lo”. Ou seja, se a linguagem e a

comunicação são a maneira particular que nós, humanos, criamos para nos relacionar com outros seres e com o mundo concreto, logo as representações são elementos chave nessa relação.

Incidem diretamente sobre o campo do audiovisual todas as tensões e questionamentos que tentamos sintetizar acima a partir de exemplos que, apesar de bastante óbvios, se transformaram em intensos dilemas que persistem até hoje. Muitos conceitos foram forjados e negados para compreender a relação que se estabelece entre as produções simbólicas do homem e o mundo concreto – mas poucos conseguem ser tão instigantes quanto a dicotomia “realidade e representação”.

1.1 A REALIDADE COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL

A reflexão sobre o conceito de realidade levado à cabo por Duarte Júnior (1993), tem como principal aporte teórico a obra de Peter Berger e Thomas Luckmann (1985), que acreditam que a compreensão da realidade passa pelo estudo das práticas comunicativas e da produção de sentido delas decorrente, na medida em que o homem é um ser cuja sociabilidade está diretamente vinculada à linguagem como mediadora do mundo e do conhecimento. Assim, a sociedade é compreendida como uma realidade tanto objetiva como subjetiva.

Segundo Duarte Júnior (1993), apesar da coexistência de várias realidades, a realidade por excelência, ou predominante, seria a da vida cotidiana, ou seja, o mundo imediato que está ao alcance de nossas mãos, onde transitamos com a segurança de pisarmos num terreno conhecido, o mundo material e imediato. Esse setor da realidade é designado pelo autor como “não-problemático”, pois nele a vida transcorre de maneira mais mecânica, isto é, os conhecimentos envolvidos não são problematizados, e sim pragmáticos, naturalizados, estabelecendo a base de nossa relação com o mundo.

Como a linguagem utilizada na esfera da vida cotidiana torna-se nosso meio linguístico predominante, tenderíamos a “traduzir” experiências de outros campos de significação (de outras realidades) para tal “linguagem rotineira”, o que implicaria, segundo o autor, em alguma distorção de seus significados específicos, já que esses novos campos de significação exigem que abandonemos

nossa linguagem e visão rotineiras de mundo, ou seja, que problematizemos nossa realidade. Assim,

[...] a realidade não é simplesmente construída, mas socialmente edificada. A construção da realidade é um processo fundamentalmente social: são comunidades humanas que produzem o conhecimento de que necessitam, distribuem-no entre seus membros e, assim, edificam sua realidade. (DUARTE JÚNIOR, 1993, p.36).

Duarte Júnior coloca que a estrutura social construída a partir desta distribuição de conhecimentos está presente cotidiano das pessoas principalmente por um processo de *tipificação*, que nos permite enquadrar sujeitos e situações em modelos pré-estabelecidos, genéricos, padronizando papéis sociais, comportamentos e situações. Tal processo promoveria a estabilidade da realidade cotidiana, até o ponto que algumas formas e modelos acabam sendo *institucionalizados*, e passam a ser transmitidos de geração para geração como algo dado, que não é uma construção do homem, mas parece preceder a própria existência humana.

A realidade, construída socialmente, é sempre reificada, ou seja, transformada em coisa: adquire o mesmo estatuto das coisas naturais, dos objetos físicos. Nesse sentido é que a institucionalização, sobre a qual se edifica a sociedade, possui em si um controle social: ao ser percebida como algo dado, estabelecido, evita que os indivíduos procurem alterá-la. (DUARTE JÚNIOR, 1993, p.43)

De modo que as instituições que o homem utiliza para construir sua realidade acabam por exercer a função de controla-lo, educa-lo, e condiciona-lo para a manutenção desta realidade. O processo de legitimação de uma instituição, que se faz necessariamente através da linguagem, permite que a sua razão de ser seja justificada, e que suas normas de funcionamento sejam transmitidas e explicadas, para serem, assim, interiorizadas, assimiladas e reproduzidas pelos indivíduos.

Tais conhecimentos que servem à legitimação podem se colocar desde o nível mais pragmático, ou seja, mais imediato e aparente, até o nível mais teórico, ou abstrato, e mais distante do cotidiano, que é o nível do universo simbólico, em que são criadas teorias complexas e conceitos para legitimar as instituições e promover a sua manutenção. Como exemplifica Duarte Júnior, para

comprar uma casa, sei, num nível pragmático, que é necessário ir ao cartório para passar a escritura para meu nome. Num outro nível de legitimação da necessidade de ir ao cartório, é possível justificar que tal procedimento prova para lei a propriedade do imóvel, e permite a cobrança dos impostos devidos. Num terceiro nível, já são necessários conhecimentos específicos e um aprendizado formal sobre o assunto, como é o caso dos funcionários do cartório e advogados, que sabem quais as etapas necessárias e leis específicas que regem a compra de um imóvel. Já num último nível de legitimação das instituições – o do universo simbólico – some o pragmatismo e se propõe uma visão lógica e abrangente da questão, em que um jurista pode falar sobre as leis que regem a questão da propriedade privada, por exemplo, ou um sociólogo ponderar sobre as relações de classe subjacentes, etc.

A existência de variados universos simbólicos determinaria a coexistência (pacífica ou não) de diferentes perspectivas sobre a realidade, sendo praticamente impossível, segundo Duarte Júnior, a criação de um universo simbólico capaz de abranger a pluralidade da sociedade moderna, assim como acontecia nas sociedades primitivas. Há, no máximo, um universo simbólico amplo, mas vago, cujas lacunas acabam sendo preenchidas por conceitos de universos simbólicos mais especializados, de modo que a compra da casa é vista a partir de diferentes perspectivas (ou realidades) em cada um dos níveis de legitimação.

Nas sociedades modernas, a realidade científica teria adquirido a credibilidade que, noutros tempos, estava nas mãos da teologia e das instituições religiosas. Como afirma Duarte Júnior, tal poder da ciência na definição do que é a realidade ou verdade decorre da maneira como, a partir do pensamento científico e do desenvolvimento tecnológico dele decorrente, promoveu-se uma vertiginosa transformação do mundo, ou seja, ironicamente, o poder da ciência sobre a realidade estaria justamente no seu potencial de transformá-la. Seria necessário lembrar, no entanto, que a realidade científica é apenas uma das formas de construção e compreensão da realidade, e não a verdade inquestionável das coisas:

A questão da verdade depende então de dois fatores: sua localização na história do conhecimento e sua validade num determinado setor da realidade. Este último fator significa que as verdades construídas ao manter determinada postura frente ao mundo (a científica, por exemplo), não se sobrepõem nem invalidam outras verdades construídas a partir de posturas diferentes (a artística e a religiosa, por exemplo). Verdades científicas são válidas

no âmbito da ciência, verdades estéticas no âmbito das artes, e assim por diante. Cada uma delas constitui aspectos diversos da realidade construída pelos homens, e é indevido compará-las pretendendo superioridade de uma em detrimento das outras. (DUARTE JÚNIOR, 1993, p.94).

Para o autor, assim, a realidade científica é uma realidade “de segunda ordem”, já que se constrói a partir da realidade cotidiana, isto é, de uma percepção humana da realidade, ligada à observação das leis da natureza e do mundo em que vivemos.

É possível observar que, nessa rápida discussão proposta por Duarte Júnior, o nível mais pragmático do conceito de realidade – que é a verificação de uma realidade por excelência, a realidade da vida cotidiana, do mundo concreto e material que compartilhamos – coexiste com um nível mais abstrato e conceitual, que é o da realidade científica e seu universo simbólico. Como adverte o autor, não existe uma hierarquia entre essas duas perspectivas de realidade, mas cada qual atenta para uma possibilidade de construção da realidade.

É importante deixar claro, assim, que o conceito de realidade empregado ao longo deste trabalho, colocado em posição fronteira com a noção de representação para qualificar a imagem-som em movimento, não subentende que a realidade seja algo objetivo, dado, mas sim que ela se constrói como uma interação entre seus aspectos objetivos e subjetivos. Em outras palavras, ao falar numa “fronteira entre realidade e representação” queremos justamente demarcar, no emprego da palavra realidade, o aspecto objetivo da imagem audiovisual, que remete ao nível mais pragmático do conceito, o da realidade cotidiana, do mundo concreto, palpável e visível. Já, com o conceito de representação, buscamos observar o caráter subjetivo, de construção simbólica que coexiste nessas imagens, remetendo ao nível mais abstrato do conceito de realidade. Buscando esclarecer ainda mais: não estamos tratando de realidade e representação como pares opostos, mas sim como termos complementares que demarcam a coexistência de aspectos objetivos e subjetivos em toda produção audiovisual, ou até, poderíamos dizer, na maior parte das produções artísticas. Passemos agora ao conceito de representação.

1.1.1. Um Conceito entre dois Paradigmas

Murilo César Soares (2007) defende que o conceito de representação deve ser analisado a partir de uma longa trajetória teórica, considerando tensões acumuladas desde a Idade Média, quando das primeiras referências ao tema, até as mais recentes discussões em torno de conceitos como simulacro (Baudrillard), característicos do pensamento pós-moderno. O pesquisador pontua quatro problemas ou eixos de discussão complementares, a partir dos quais poderíamos discutir a ideia de representação.

A perspectiva da *representação mental*, com raízes na filosofia medieval, abrangeria o terreno dos estudos em torno dos símbolos que utilizamos para evocar algo que não pode ser visto ou mostrado de corpo presente, ou seja, nossa capacidade de abstrair o plano objetivo e material da realidade, substituindo-o por um símbolo conceitual. Com papel linguístico, ela selaria o elo entre conhecimento e realidade, claramente ligada aos processos cognitivos e à tentativa de compreensão da engenharia da mente humana – tendência que culminou no desenvolvimento de campos como a linguística e a semiótica. As representações mentais, formas de abstrair a realidade concreta através de signos carregados de significados, produziram uma “estruturação proposicional”, espécie de estrutura de sentidos fundamental para a produção do conhecimento.

A segunda perspectiva-problema daria mais ênfase aos *determinantes sociais das representações*, ou seja, mudaria o enfoque dos processos cognitivos mentais para as relações entre o contexto histórico, as dinâmicas sociais e as representações, focalizando a maneira como a formação das ideias na sociedade é balizada por consensos e pelo senso-comum, ou seja, enfatizando as relações entre sujeito e objeto. Já em Marx, as ideologias eram entendidas como “representações conceituais de caráter político que configuram a realidade social a partir do prisma de uma classe, destacando-se neste processo a classe dominante” (SOARES, 2007, p. 49). Na sequência, o sociólogo Émile Durkheim teria sido um dos primeiros a utilizar a ideia de representação para reafirmar a influência das estruturas sociais sobre os “estados das coletividades”, cunhando o termo “representações coletivas”.

Com a disseminação dos estudos sobre a construção social da realidade, abordados no tópico anterior, na década de 1960 o psicólogo romeno Serge Moscovici propõe o termo “representações sociais”, a partir de uma releitura da formulação de Durkheim, a qual considerava limitada face à diversidade social e cultural, além de incapaz de simbolizar a influência do grupal sobre o individual, alertando, assim, para a importância crescente dos meios de comunicação na produção simbólica da vida cotidiana, principalmente na criação do senso-comum e dos consensos.

Ao abordar a terceira perspectiva, *representações mediáticas*, Soares destaca a virada que o aprimoramento técnico, especialmente dos meios audiovisuais e da fotografia, proporcionou em termos de representações na sociedade. Nas narrativas mediáticas contemporâneas, a imagem atuaria como uma chancela de credibilidade que diluiria ideologias e contribuiria para a disseminação de representações superficiais, ocasionando uma distorção entre real e ficcional – e apontando, assim, para o monopólio dos meios de comunicação sobre as representações na atualidade:

Por esse meio, as intervenções invisíveis do autor de um texto são potencialmente capazes de influenciar de maneira sutil as percepções sobre pessoas, gêneros, grupos sociais e categorias, contribuindo, como dissemos, para o estabelecimento ou confirmação de estereótipos. (SOARES, 2007, p.51).

Conforme indica o autor, esse poder de naturalizar, idealizar ou estereotipar estruturas sociais seria uma das principais tensões nas relações entre representação e comunicação, uma vez que as representações midiáticas desempenhariam papéis diferentes em cada um dos três grandes gêneros da cultura de massa (ficção, persuasão e informação), transitando entre eles de maneira complexa.

A quarta perspectiva de discussão do tema apresentada por Soares, a *representação distribuída*, referir-se-ia a uma abordagem que comporta todas as demais perspectivas apontadas, entendendo-as como instâncias em relação dinâmica, sob influência umas das outras. Deste modo, esta visão reverenciaria os âmbitos cognitivo, social e técnico das representações, e não cada um deles

isoladamente, buscando compreender todos esses aspectos na produção de sentido, com caráter fortemente transdisciplinar.

Ao historicizar e contextualizar o conceito, Murilo Soares apresenta perspectivas complementares de problematização, visando sobretudo criticar a reificação da representação na atualidade, especialmente as representações visuais, comumente tomadas como provas incontestáveis da realidade. “A tela substitui o espaço público e o que é considerado verdadeiro passou a ser a imagem visual” (2007, p. 54), pondera o autor, denunciando a possibilidade do controle oficial das representações.

Soares relaciona a crise do conceito de representação às noções que se estabelecem a partir do pensamento pós-moderno – que não negaria o real, mas diagnosticaria o deslocamento das fronteiras entre realidade e representação, numa perspectiva em que ambas as noções são substituídas “por uma hiper-realidade autônoma” (2007, p.55) – o que indicaria não somente a vulnerabilidade do conceito de representação na atualidade, mas também a necessidade de aprofundar o estudo e crítica das narrativas contemporâneas.

Como observa Mary Jane Spink (1993), tomando a representação por seu aspecto mais prático, e não pelo viés epistemológico, a tendência tem sido a sua substituição pela noção de “práticas discursivas”³, visando eliminar as possíveis confusões em torno de um conceito que “situa-se entre dois paradigmas: o da modernidade e o da pós-modernidade” (SPINK, 1993, p.303). De fato, se entendemos a representação como um processo de comunicação e significação, ela logicamente se justifica enquanto prática discursiva, mas isso nada mais é do que salientar apenas um de seus aspectos (discurso), em detrimento de outros: a representação também é uma prática política e social, é importante lembrar.

Apesar de todas as críticas em torno do uso da noção de representação, insistimos nesse conceito, que vem balizando reflexões em variados campos do conhecimento juntamente com a ideia de realidade, porque acreditamos

³ A tendência apontada por Spink é também denominada “virada linguística” dentro dos Estudos Culturais, campo transdisciplinar que, tanto quanto a Teoria das Representações Sociais, é amplamente interseccionado ao campo da Psicologia Social. Apesar de ambas as perspectivas pensarem a realidade enquanto fenômeno discursivo, o que difere entre uma abordagem e outra seria a noção de representação: na Teoria das Representações Sociais, ela é entendida como reapresentação de uma realidade que, de fato, não é real, já que mediada pela ideologia dominante; já nos Estudos Culturais, não seria reapresentar, mas apresentar, ou seja, não haveria nada a ser desvelado, uma vez que cada instituição/atividade social geraria e requeria o seu próprio universo de práticas e significados – a sua própria cultura, em geral hibridizada. Cf. GUARESCHI & BRUSCHI (2003).

serem demasiadamente apocalípticos e fatalistas os prognósticos de que a noção de representação deixa de fazer sentido na pós-modernidade, ou seja, nos soa exagerado abolir a categoria do real, prevendo um regime de absoluto simulacro ou hiper-realidade em substituição da representação.

Além disso, realidade e representação continuam sendo os principais termos da reflexão de autores e teóricos que se debruçaram no estudo da imagem-som em movimento, cujos pensamentos evidenciam um fluxo característico da modernidade: de desconstrução da retórica da verdade, de questionamento das realidades ou identidades unívocas, e de defesa de formas mais fluídas de compreensão das práticas sociais e das formas de conhecimento. Vejamos como isso se desdobra no campo do audiovisual.

1.2. MAGIA E DUPLICIDADE: PRESENÇA E AUSÊNCIA EM MOVIMENTO

Diversos estudos pensam a imagem como uma forma de representação que envolve a ideia de duplicidade⁴. Toda e qualquer imagem, ao mesmo tempo em que se constituiria a partir do mundo concreto, também seria uma forma de abstração do real e materialização do imaginário – carregaria tanto a presença do que evoca quanto a ausência do que é representado.

Seria tal capacidade mágica da imagem, de tanto registrar o real quanto materializar o mundo imaginário, de tornar presente o que está ausente, de mostrar escondendo, a mola propulsora de seu fascínio sobre o homem, como se ela guardasse o caminho para a realização de todos os sonhos da humanidade, inclusive o mais audacioso deles, o da imortalidade.

É o que sugere Edgar Morin quando publica “O cinema ou o homem imaginário” (1970), obra que transpõe a influência que o desenvolvimento da psicologia exerceu nas teorias cinematográficas, ao diagnosticar, na fronteira entre o sonho e a ciência, o fator essencial para que o cinema fosse projetado como espetáculo.

O cinema reflecte a realidade, mas, mais do que isso, comunica com o sonho. É o que todos os testemunhos nos asseveram: e são precisamente esses testemunhos que formam o cinema, que nada é sem os espectadores. O cinema não é a realidade, *pois que todos*

⁴ Cf. Flusser (2002), Morin (1970), Machado (1996), Xavier (2005), Charney&Schwartz (2004), entre outros.

no-lo dizem. Se é ilusão a sua irrealdade, é evidente que essa ilusão é, apesar de tudo, a sua realidade. Sabemos, porém, ao mesmo tempo, que a objectiva é destituída de subjectividade, e que nenhum fantasma virá perturbar o olhar que ela fixa ao nível do real. (MORIN, 1970, p.14-15).

Por este seu caráter duplo e mágico, é que estaríamos sempre sujeitos à nossa própria ingenuidade quando nos confrontamos com imagens em geral: seja se as tomamos como representações exatas e verossímeis do real, seja se as entendemos como interpretações e visões sobre o concreto, corremos o risco de sermos por ela encantados, tal como num verdadeiro show de mágica. Herdeiro de toda essa magia inicialmente atribuída à fotografia, o cinema propiciou à imagem o movimento, e com o movimento levou às últimas consequências sua dupla potencialidade de registrar o mundo concreto e de concretizar o mundo dos sonhos.

Analisando os primórdios do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em especial a clássica cena dos trabalhadores na saída da fábrica, Morin (1970, p.20-21) acredita que “não era pelo real, mas pela imagem do real, que a multidão se comprimia às portas do ‘Salon Indien’”. Isto é, seria justamente essa facilidade para projetar uma imagem realista como espetáculo que teria tornado o cinema uma verdadeira “maravilha antropológica”, estimulando a libertação do imaginário.

Assim também acredita Silvio Da-Rin (2006, p.32), para quem o cinema seria consequência de um longo processo em busca da projeção da imagem, cujas bases foram fundadas em dois paradigmas estéticos que remontam à sua origem: o dos irmãos Lumière e seu cinematógrafo, representando o cinema enquanto técnica de captação do real; e o de Thomas Edison e seu quinetoscópio, representando as potencialidades ficcionais e espetacularizantes da sétima arte: “O cinema, ao aportar nesse ambiente dando movimento às imagens fotográficas e realistas do mundo, contribuiu de forma privilegiada para construir tecnicamente a ‘realidade’, ao mesmo tempo em que a transformava em espetáculo”.

Para Edgar Morin (1970, p.251), ao longo dessa transformação o cinema tornou-se o espaço privilegiado dos processos de projeção e identificação, revelando-se como importante técnica de satisfação afetiva. Deste modo, teria sido aspirado pelo imaginário, numa tentativa de conservar os sonhos: “O imaginário confunde, numa mesma osmose, o real e o irreal, o facto e a carência, não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, como para conferir ao imaginário as

virtudes da realidade”. No entanto, mais uma vez a perspectiva ingênua se tornaria uma ameaça, uma vez que tal poder sobre o real e o imaginário – a ideia de um mundo ao alcance da mão e de um homem sujeito do mundo – não passaria de “programa ilusório”. Ou seja, sendo nada mais que uma máquina programada para a satisfação de nossas carências imaginárias, o cinema teria se constituído como indústria do sonho e espetáculo, logrando imitar, inclusive, a linguagem e forma onírica.

Também Vilém Flusser (2002) – para quem a imaginação é nossa capacidade de fazer e decifrar imagens – alertou para o poder mágico da imagem e a possibilidade de uma ilusão programada.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens *eternalizem* eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável. (FLUSSER, 2002, p.8, grifo nosso).

Sendo formas de mediação entre o homem e o mundo, as imagens teriam como objetivo representá-lo. No entanto, ao interporem-se entre as duas partes, ocasionariam uma distorção desta função, a qual Flusser (2002, p.9) denominou “idolatria”: “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas”, no que nos parece outra forma de diagnosticar o ofuscamento das fronteiras entre realidade e representação. O idólatra seria um homem que vive magicamente, para quem “a realidade reflete imagens”, preparando o terreno ideal para a onipresença das imagens técnicas – aquele onde a imaginação transforma-se em alucinação, habitat deste homem “incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas”, ou seja, limitado pela ilusão especular da imagem.

A imagem técnica – toda aquela que é produzida por aparelhos – seria dificilmente decifrável justamente por *parecer não precisar ser decifrada*: no que constituiria seu maior perigo, esse mesmo de tomar a imagem como a própria

realidade, como se ela não fosse um símbolo ou não carregasse qualquer sentido a ser desvelado:

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhem como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo. (FLUSSER, 2002, p.14, grifo nosso).

Diferentemente do que ocorre na pintura ou no desenho, em que a mediação do agente humano parece mais óbvia e latente, a mediação na imagem técnica encontrar-se-ia oculta por não sabermos o que se passa dentro da caixa-preta. Segundo afirma o autor, apesar de conhecermos o referente da imagem (*input*) e entrarmos em contato com a representação (*output*), continuaríamos analfabetos em relação às imagens técnicas, pois não saberíamos decifrá-las pelo obscurantismo do processo interno da câmera (o que acontece entre *input* e *output*). Atento a esse poder tanto legitimador quanto mágico da imagem técnica, Flusser alertaria ainda para a nova magia, sucessora da fotografia – a televisão e o cinema:

A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: feitiço abstrato. Tal diferença pode ser formulada da seguinte maneira: a magia pré-histórica ritualiza determinados modelos, mitos. A magia atual ritualiza outro tipo de modelo: *programas*. Mito não é elaborado no interior da transmissão, já que é elaborado por um “deus”. Programa é modelo elaborado no interior mesmo da transmissão, por “funcionários”. A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado. (FLUSSER, 2002, p.16).

Deste modo, a única perspectiva libertadora da imagem técnica seria a conversão do funcionário do aparelho em criador, buscando esgotar, extrapolar, e assim, desafiar os programas ilusórios, transformando os comportamentos mágicos programados nos receptores. Mas como poderíamos de fato extrapolar o programa das “máquinas de aprisionar *carom*⁵” (câmeras fotográfica, cinematográfica ou videográfica)? Segundo Arlindo Machado, por meio de práticas que desvirtuem sua

⁵ Como relata Arlindo Machado (1996), foi o cineasta Andrea Tonacci, durante seu longo trabalho com o vídeo em aldeias indígenas brasileiras, que identificou *carom* como o termo utilizado por uma tribo maranhense para designar imagens e vozes de pessoas ou coisas, tanto vivas (presentes) quanto mortas (ausentes).

função mais imediata de registro e evidenciem cada vez mais a imagem como construção simbólica e singular:

Num mundo como o nosso, em que as mídias tendem a centralizar cada vez mais a vida material e a imaginária, qualquer anseio de mudança e qualquer luta emancipatória passam necessariamente por uma reapropriação das máquinas de aprisionar *carom*, no mesmo sentido de reinventar as formas de comunicação social e de construir com elas dispositivos de expressão originais e singulares. No fundo, a luta deles [índios] contra nossos modelos políticos e simbólicos exprime também uma luta que nós mesmos também travamos contra nossos próprios modos de representação e dominação. Quem sabe venhamos a aprender com eles a transformar essas máquinas enunciadoras em instrumentos de experimentação de novas formas de convivência e democracia. (MACHADO, 1996, p.251).

Defensor do vídeo enquanto estratégia para criação de outros paradigmas de representação e construção simbólica, Arlindo Machado afirma ser justamente o distanciamento em relação ao registro documental da realidade a principal característica que o tornaria uma das mais promissoras ferramentas de representação da atualidade. Mas o vídeo é assunto para o próximo capítulo.

Como acredita Cássio Tomaim (2006), é necessário assumir a dúbia vocação que carrega toda obra de arte, de tanto ser compreendida como sonho e fantasia, quanto como documento da realidade, deixando de ignorar a “dicotomia realidade/ficção”, e evitando, assim, a tendência reducionista de conceber o caráter ficcional como falso, ou de atribuir ao caráter documental um compromisso com o real. Para o autor, devemos “buscar o entendimento de como essa dicotomia se efetiva, de como cada caráter se comporta, e como ambos se entrecruzam na obra de arte” (TOMAIM, 2006, p. 39).

Deste modo, exploraremos um pouco mais as formas como essas tensões entre realidade e representação, como preferimos colocar, vêm sendo trabalhadas ao longo da história e crítica do cinema, o primogênito da nova magia e, posteriormente, no âmbito do cinema documentário.

1.2.1 Realidade e Representação na Teoria e Crítica Cinematográfica

Como buscamos demonstrar, numa atmosfera marcada pela valorização da ciência e pelo domínio da racionalidade humana sobre a natureza, a

fotografia e, posteriormente, o cinema, permitiram que a magia da presença de coisas outrora ausentes pudesse ser experimentada ao redor do planeta.

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza: o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a essa reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. (XAVIER, 2005, p.18).

Tais reações e reflexões foram abordadas amplamente por Ismail Xavier, que buscou sistematizar tendências na história e crítica cinematográfica que demarcaram as oscilações e diferentes possibilidades de enfrentar o tema da representação da realidade através da imagem em movimento: a decupagem clássica; o naturalismo e o realismo crítico; o realismo revelatório e a crítica à montagem; a vanguarda; o cinema discurso e a desconstrução; e as falsas dicotomias – percurso que nos guiará adiante.

De antemão, Xavier delimita duas grandes tendências gerais de posicionamento em relação ao tema: a transparência seria a defesa deste efeito janela da câmera, vista como ferramenta neutra através da qual o mundo pode ser experimentado, através da qual o homem pode entrar em contato com a realidade; do lado oposto, a opacidade seria a consciência da imagem como superfície de construções significantes, nas quais o aparato técnico e textual seriam fundamentais. Ambas as tendências, ao longo da história do cinema, teriam se dado de diferentes formas, em diferentes contextos e de maneira não linear: da decupagem clássica às aventuras do dispositivo na era da eletrônica, cineastas, filósofos, antropólogos e pensadores atribuíram ao cinema e suas variantes audiovisuais funções diversificadas, que vão da mais profunda mimese a mais alucinada abstração: estaria o cinema mais próximo da ciência (registro), da arte (criação discursiva) ou seria ele uma fusão de ambos?

Para Arlindo Machado, foi o diretor americano D.W. Griffith quem, já nas primeiras décadas do cinema, introduziu a montagem paralela, mostrando o que acontecia em dois lugares diferentes ao mesmo tempo por meio da alternância de planos, num esquema “a-b-a-b” de edição. O desafio era produzir a impressão de

realidade através da continuidade, naturalizando a fragmentação dos planos “com uma tal habilidade, que eles resultam coerentes para experiência perceptiva do espectador” (MACHADO, 1997, p.146) – experiência que se construiria a partir de uma particular organização da matéria fílmica realizada pelo narrador ou diretor. Experimentando diferentes vocações para a nova invenção, estavam dados os primeiros passos em direção à criação de uma linguagem cinematográfica, que começava a distinguir-se, ainda que não tanto, das demais formas narrativas.

Conforme também acredita Ismail Xavier, a neutralização da descontinuidade da montagem cinematográfica por meio da decupagem clássica estimulou a construção de um espaço-tempo próprio ao cinema, fortalecendo seu efeito janela: ao buscar neutralizar os cortes e manipulações da imagem, a montagem paralela teria sido o primeiro passo rumo ao realismo cinematográfico, que após 1914 torna-se a maior obstinação da representação naturalista hollywoodiana:

Tudo neste cinema [hollywoodiano] caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um cinema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2005, p.41).

Hollywood, ao disseminar o objeto cinematográfico em escala industrial, teria sido um importante agente de neutralização do sistema de representação, criando a ilusão de que o público estava em contato direto com “o mundo sem mediações”: a credibilidade no índice de realidade da imagem em movimento, somada ao alto grau de fascínio das pessoas com as novidades tecnológicas, teriam sido aspectos primordiais para a consolidação da indústria cinematográfica do espetáculo. Apoiada num aparato técnico e discursivo repleto de princípios e valores, mas buscando calcar no público a ideia de transparência do discurso cinematográfico através de seu dinâmico modelo de montagem, a produção cinematográfica hollywoodiana motivou diversas discussões em torno da representação naturalista.

Os cineastas russos Lev Kulechov e Vsevolod Pudovkin, e o húngaro Béla Balázs, teriam sido alguns dos teóricos que participaram deste debate,

que, grosso modo, culminou na defesa de um realismo crítico, de inspiração marxista, que pontuava a existência de uma realidade objetiva, independente da consciência humana, sendo a arte uma tentativa de aproximação a esta realidade, e o cinema apenas uma forma de abordagem de seus aspectos visíveis, permeado por uma determinada visão de mundo, uma representação subjetiva. Tal movimento teria denunciado os limites do realismo cinematográfico que vinha sendo trabalhado nos Estados Unidos e questionado a objetividade da representação enquanto testemunho. Como indica Xavier (2006, p.68), o “método realista crítico se autodefine como lugar da racionalidade e da visão totalizadora da experiência humana em oposição à visão fragmentária que ele aponta como característica a outros métodos”.

O alemão Siegfried Kracauer seria um exemplo dessa visão fragmentária, ao propor um realismo revelatório, radicalmente oposto ao cinema da “visão de mundo”. Não podendo ser confundido com os naturalistas, o filósofo alemão negaria qualquer princípio organizador que pudesse imprimir um sentido definido aos fatos. Numa cultura contemporânea marcada pela desintegração ideológica e a crise de valores, constata um homem cada vez mais desengajado da realidade concreta. A arte, e especificamente o cinema, seriam uma possibilidade de retorno a essa realidade concreta, experiências reveladoras, na medida em que, destituído de ideologias, o homem fragmentado estaria aberto a uma percepção mais natural de seu habitat. O cinema redentor propiciaria a descoberta do mundo material, tornando visível o que antes não víamos, numa verdadeira comunhão da espécie humana em sua vida cotidiana:

Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não-existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. (KRACAUER, 1960, p. 300 Apud XAVIER, 2005, p. 70).

É a mesma perspectiva de outros filósofos que defendiam o cinema como espécie de redenção necessária em razão do empobrecimento da experiência na modernidade. Como indica Leo Charney (2004, p.317-334), eles estavam preocupados com o fato de a cognição do instante e sua sensação nunca serem ações sincrônicas, simultâneas: o presente visto como uma convenção incômoda. O

cinema materializaria a possibilidade de o homem reviver e refletir sobre os choques experimentados no cotidiano urbano moderno, promovendo a simbiose entre sensação e cognição: além de Kracauer, Benjamin (agora da reconhecibilidade), Heidegger (momento da visão) e Epstein (fotogenia) seriam alguns exemplos deste pensamento que encara o cinema como experiência sensível do instante que às vezes “passa batido” na vida moderna, e que guardaria sua relevância e especificidade nesse tipo de contato *a posteriori* que permite com a realidade. Segundo Charney, isso geraria um aspecto crucial na modernidade – a compreensão do real como suas representações:

Essa fragmentação marca o cerne do filme como reapresentação: por ser sempre fragmentário, sempre uma sucessão de momentos, nunca é completo e presente. A reapresentação, em sua forma genuína, contribuiu para o esvaziamento da presença que caracterizou o moderno. Se não havia presente, então a reapresentação simplesmente não reiterava uma presença anterior. Não haveria presente para reapresentar. Nesse sentido, a representação confirmou a artificialidade e o esvaziamento da presença em geral. (CHARNEY, 2004, p.331).

Para Xavier, os pensamentos fragmentários de Kracauer estariam próximos ao neorealismo italiano, pois ainda que não criticasse a montagem como fizeram Zavattini ou Rossellini, principais expoentes desta corrente, compartilhava, em certo grau, da mesma perspectiva janela do cinema. No neorealismo italiano, a montagem é vista como uma forma de manipulação da realidade, de desengajamento do real. Seus adeptos buscavam um cinema que observasse a realidade ao invés de extrair ficções dela, sob a pena de os imaginários construídos contribuírem para a alienação do espectador: “Se a decupagem clássica constitui uma base eficiente para um trabalho de construção do falso que ‘parece real’, o neorealismo propõe-se a substituir tal artifício pelo trabalho de obtenção da imagem que, além de parecer, procura ‘ser real’” (XAVIER, 2005, p.75).

Um dos principais representantes da perspectiva do cinema-janela, de acordo com Xavier, teria sido André Bazin, para o qual o cinema era um respeitável meio de representação justamente por conter a presença das coisas, por revelar o real. Contrário à montagem como teia de significação e construção discursiva, Bazin teria sido um grande defensor do cinema como a imagem pura do real, e sua posição de liderança na revista *Cahiers du Cinéma* permitiria uma grande

difusão de suas ideias, fomentando, mais uma vez, as polarizações entre realidade e representação.

Segundo Jacques Aumont (1995, p.46), André Bazin acreditava existirem dois tipos de cineastas: os que acreditam na imagem, e atribuem à representação um fim artístico e expressivo; e os que acreditam na realidade, ou seja, subordinam a representação a uma suposta verdade – o real. É importante pontuar que a defesa da transparência por Bazin partia da premissa de uma ambiguidade inerente ao real, sendo a vocação ontológica da imagem cinematográfica respeitar essa ambiguidade, sem esquecer, no entanto, do compromisso de mostrar os eventos representados evitando evidenciar o processo de realização do filme – o que culminou na rejeição da montagem sem *raccord* (sem continuidade).

De fato se, para Bazin, a montagem só pode reduzir a ambiguidade do real, forçando-a a adquirir um sentido (forçando o filme a se tornar discurso), ao contrário, a filmagem em planos longos e profundos, que mostra “mais” realidade em um único e mesmo pedaço de filme e que coloca tudo o que mostra em pé de igualdade diante do espectador, deve logicamente ser mais respeitadora do real. (AUMONT, 1995, p.76).

Merleau-Ponty e sua fenomenologia da percepção, o francês Jean Mitry demarcando a importância da psicanálise nas teorias cinematográficas, e Umberto Eco ecoando a influência da semiótica, estariam entre os teóricos que questionaram o neorealismo italiano e as ideias de Bazin. Grosso modo, para o primeiro, o homem, mergulhado no real, seria incapaz de percebê-lo, sendo o cinema ambíguo e expoente de diferentes visões de mundo. Para Mirtry, no cinema o real se organizaria em discurso, ou seja, a imagem cinematográfica, mesmo sem ser objetiva, não se descolaria do real, mas carregaria a presença das coisas, mostrando as ambiguidades do próprio mundo. Já Umberto Eco fez a crítica à noção que considerou dogmática de realismo, defendendo que todo discurso artístico é aberto, sendo o seu significado dependente do contexto da recepção. Segundo o pensador italiano, uma arte crítica se constituiria através de três estratégias: 1) a utilização do sistema de representação dominante para questioná-lo; 2) a destruição dos códigos de representação vigentes e a proposição de novas modalidades de estruturação do discurso; 3) nem usar, nem destruir, mas parodiar o sistema de

representações dominante, deslocando suas regras e denunciando seu caráter convencional (XAVIER, 2005, p.142-146).

As vanguardas artísticas também teriam sido importantes momentos de questionamento do realismo, criticando, principalmente, a obsessão artística em reproduzir o real ou conduzir a significações herméticas e fechadas. Assim, o cinema de vanguarda e o cinema poético não seriam nem um discurso nem uma fotografia da realidade, mas verdadeiras visões revelando o indizível ou sensível: “sua maior aspiração é dissolver o homem e o social dentro de um universo homogêneo, onde a única ordem e única inteligência possível se define no nível da natureza” (XAVIER, 2005, p. 103). Neste cinema, a montagem perderia o sentido, uma vez que cada plano, pictórico e abstrato, torna-se mais importante que o sentido conjunto deles pode pretender. As ideias de Epstein sobre a fotogenia como a essência do cinema, como fragmentos fugazes de experiência fornecendo prazer de um modo que o espectador não conseguiria descrever ou racionalizar cognitivamente, de alguma forma dialogam com essa vertente vanguardista do cinema, na medida em que demarca um valor positivo para a desconstrução desse real, enfatizando a possibilidade de se difundir, por meio do cinema, uma visão mágica e sensível de mundo.

Influenciados pelo mesmo contexto, mas com interesses político-ideológicos voltados à construção da revolução socialista, Eisenstein e Vertov são apontados por Xavier como representantes do cinema-discurso: utilização de uma montagem figurativa, em que a intervenção do sujeito do discurso é evidente e essencial para a exposição de determinada ideia. Através da justaposição de planos, esse cinema promoveria a distensão da temporalidade do acontecimento – os fatos seriam manipulados a fim de obter uma unidade de pensamento, fazendo do cinema um discurso ideológico. Como confirma Aumont:

Para Eisenstein, é possível dizer que, no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico). (AUMONT, 1995, p.79).

Conforme o linguista russo A. Greimas, tais elementos fizeram de Eisenstein não somente o precursor do cinema intelectual como o precursor da semântica na arte do cinema, principalmente quando o cineasta pensa a imagem cinematográfica como ideograma – a montagem funcionaria de maneira muito semelhante à escrita japonesa, na qual a combinação de ideogramas com significados distintos produz um sentido outro e abstrato, um terceiro sentido não implícito em cada código particular. Tal postura evidenciaria a negação absoluta do cinema como janela, atribuindo à montagem o principal mecanismo de construção discursiva – produção de sentido – da linguagem cinematográfica, num sentido absolutamente oposto ao que lhe imprimia Bazin.

Assim, em meados da década de 1970, a crítica à fascinação pela imagem e pela continuidade fortalecer-se-ia através da substituição da ideia da imagem como real pela ideia da imagem enquanto ideologia: um dos temas mais recorrentes das revistas francesas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* no período. Para Xavier (2005, p.152), sob influência da semiologia, da psicanálise e do marxismo, mas cada qual com suas especificidades, ambas as publicações acabaram assumindo o visível como ideológico por definição, entendendo a impressão de realidade como forma de legitimação do discurso burguês: “aquela que nega a representação enquanto representação e procura dar a imagem como se ela fosse o próprio mundo concreto”.

Segundo Jean-Patrick Lebel (1975), tais revistas francesas, por sua influência e atualidade, foram as grandes responsáveis pela forma como a problemática em torno da “impressão de realidade” criou uma névoa sobre a reflexão cinematográfica. O grande equívoco teria sido atribuir ao aparato do cinema um caráter ideológico, como se a câmera, ou as formas cinematográficas, pudessem ser ideológicas por si só, ou seja, partir do pressuposto que a “impressão de realidade” é necessariamente uma manobra ideológica burguesa, como se, ao anular a “impressão de realidade”, fosse possível destruir as ideologias ali “refletidas”. Lebel acredita que o cinema é mais uma invenção científica que um produto da ideologia. Afinal, a ideologia seria o reflexo das relações de produção, e não da existência da técnica e dos meios de produção.

A câmera não é em si um aparelho ideológico. Não produz nenhuma ideologia específica, tanto mais que a sua estrutura não a condena a

reflectir fatalmente a ideologia dominante. É um instrumento ideologicamente neutro, na medida precisamente em que é um instrumento, um aparelho, uma máquina. Baseia-se num princípio científico e é construída, não *segundo* uma ideologia da representação (no sentido especulativo do termo) mas com uma base científica. (LEBEL, 1975, p.36).

Assim, como instrumento, o cinema *poderia* ser utilizado para fins ideológicos (como de fato acontece no cinema-espetáculo), mas isso dependeria do condicionamento ideológico e cultural dos cineastas e seus espectadores, segundo Lebel, e não das formas e técnicas cinematográficas empregadas. Para ele, pressupor a impressão de realidade como um mecanismo da ideologia dominante é evitar encarar a formação ideológica de cada filme, e assumir como único caminho possível a desconstrução. Voltaremos a Lebel mais adiante.

Como aponta Xavier, essa postura demasiadamente convicta sobre o caráter ideológico da imagem cinematográfica também cedeu espaço a críticas mais contidas, permanecendo como legado, no entanto, a busca de novas formas de representação como combate ao ilusionismo da impressão de realidade.

Nas últimas edições de seu livro, foram adicionados capítulos em que Xavier tende a evitar um posicionamento tendencioso, negando todas as dicotomias apresentadas ao longo do texto: transparência/textura, espetáculo/discurso, representação/desconstrução, realismo/vanguarda, continuidade/descontinuidade, todas essas oposições binárias seriam falsas na medida em que dependeriam diretamente da compreensão do contexto em que foram formuladas para serem interpretadas, não possuindo, portanto, nem uma hierarquia, nem um sentido fechado em si mesmas. Tentando dar conta de pensamentos bastante complexos, Xavier sintetiza as novas possibilidades de reflexão sobre a produção cinematográfica que emergiram a partir dos anos 1980, principalmente frente a experiências que não mais se encaixavam nas visões sistematizadas e que extrapolavam a rigidez conceitual de algumas vertentes.

Jean-Louis Baudry, Christian Metz, entre outros, teriam contribuído para disseminação da noção do cinema enquanto dispositivo, cujo potencial de simulação o teria transformado numa instituição social da modernidade. O interesse dessa corrente seria explorar as “dimensões utópicas” implicadas nesse espetáculo coletivo – “experiência de partilha” que revelaria “um desejo de superação de problemas e não apenas um devaneio escapista” (XAVIER, 2005, p.180).

Conforme Xavier, a teoria do dispositivo, assim como tantas outras já abordadas, não sairia incólume das críticas, de modo que, mais recentemente, ganhariam notoriedade pensamentos como o de Jameson, que atribuiria ao cinema a função de construir um presente eterno a ser usufruído por sujeitos sem memória, incapazes de síntese e atropelados por uma enxurrada de estímulos: na pós-modernidade, o controle social se daria pela saturação e não mais pela ocultação de imagens, como os adeptos da desconstrução alertavam.

Já os estudos culturais, negando o suposto fatalismo da teoria do dispositivo, defenderiam a recepção como um processo ativo, permeado por negociações de sentido que culminariam em discursos imprevisíveis pelo sistema. Bordwell e Carrol também teriam realizado a crítica à noção de dispositivo como consenso, negando a opacidade e a transparência como valores. Gilles Deleuze também teria combatido tais premissas através da formulação do conceito de imagem-tempo, em que cada imagem carregaria o antes e o depois, “algo investido de forças, de relações acumuladas, instituições reveladoras” (XAVIER, 2005. p.188).

Através deste rápido passeio pelas teorias e escolas cinematográficas, tivemos a intenção de pontuar as principais correntes que repercutiram a questão da representação da realidade, e como esse debate determinou mudanças fundamentais nas propostas ideológicas e estéticas dos filmes. Detenhamos-nos agora num campo teórico para o qual essa temática é ainda mais determinante.

1.3 DOCUMENTÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Como pudemos observar, a representação da realidade sempre foi um tema caro aos estudos da imagem, especialmente para a teoria e crítica cinematográfica – dentro da qual se constituiu um nicho exclusivo para os filmes que, como supunha uma das primeiras tentativas de definição, empreendida pelo precursor John Grierson, faziam um “tratamento criativo da realidade”, se distinguindo das produções ficcionais consagradas pelo modelo narrativo hollywoodiano.

A busca pela singularidade da imagem-som em movimento, a qual supomos girar em torno dessa posição fronteiriça entre realidade e representação,

ganha ainda mais fôlego a partir das contribuições das teorias do documentário, e nos oferece um adicional metodológico para a reflexão sobre o projeto *Roda Memória*, o qual se soma às reflexões anteriores em torno da especificidade da imagem, enquanto forma expressiva, comunicativa e plataforma de representações; e da imagem-som em movimento que, entre presença e ausência, foi transformada de técnica do real em técnica de satisfação afetiva, como alertou Edgar Morin (1970, p.137). Existiria alguma especificidade na narrativa fílmica documental que poderíamos relacionar à sua apropriação no campo da produção audiovisual independente, como acontece no projeto *Roda Memória*?

Conforme diagnostica a crítica especializada, a definição de documentário continua sendo um desafio, uma vez que o pressuposto da realidade não se descola da palavra. A noção de que se trata de um documento ou espelho do real (transparência) persiste, apesar dos alertas e reflexões sobre a condição necessariamente discursiva (opaca) da imagem-som em movimento, e sobre o conseqüente deslocamento das fronteiras entre realidade e representação. Como acredita o americano Bill Nichols (2005), tal movimento teria sido estimulado, em grande parte, pela forma como, ao longo do desenvolvimento do gênero e sob influência dos movimentos estéticos e culturais, foram experimentados recursos e técnicas características da linguagem e estética audiovisual ficcional em filmes documentários, e vice-versa:

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à não-ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo. Como as idéias sobre o que é e o que não é adequado ao documentário mudam com o tempo, alguns filmes inflamam o debate dos limites entre ficção e não-ficção. (NICHOLS, 2005, p.17).

Segundo Fernão Pessoa Ramos (2008, p.21), a complexidade de experiências relacionadas ao conceito não significa a negação de suas especificidades, mas atesta um campo multifacetado, ou seja, a dificuldade de definição do documentário revelaria a totalidade de uma tradição que sofre as inflexões de seu tempo. Como também concorda Sílvio Da-Rin (2006, p.19), as

diversas experiências “não constituem um único e mesmo objeto, mas *diferentes objetivações* do documentário”, que guardam, cada qual, particularidades técnicas e estéticas que “gravitam em torno de uma mesma tradição”. Já para Francisco Elinaldo Teixeira, tal diversidade supera inclusive os dilemas pós-modernos em relação ao real, comprovando a versatilidade e potencialidade do documentário enquanto forma expressiva:

[...] tomado desde sempre como preso ao real como matéria prima de base e referente insubstituível, ao invés de sucumbir diante dos diagnósticos pós-modernos de perda cada vez maior da realidade, o campo do documentário se apossa e se alimenta de novos materiais das realidades virtuais emergentes, reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional. (TEIXEIRA, 2004, p.7).

De acordo com Tomaim (2006, p.63-80), é necessário desmistificar a objetividade do documentário, pois tanto ele quanto o filme de ficção se apresentariam “sob a égide do real”: enquanto a ficção autorizaria a “impressão de realidade”, o documentário teria se configurado como “a própria realidade impressa na película”, o que não passaria de um erro quando se concebe o cinema enquanto linguagem ou discurso.

Que características, então, definiriam um filme como documentário? Quais seriam seus pressupostos éticos e estéticos? Como vemos, sua tradição e transformação ao longo da história do cinema tem sido o principal eixo dos autores que buscam responder a essas questões, num esforço conjunto de delimitar o campo e suas principais manifestações e vertentes, ainda que a partir de perspectivas teóricas diferentes.

1.3.1 Pinceladas Históricas sobre o Gênero Documental

Segundo Vanessa Schwartz (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004), o gosto do homem moderno por espetáculos realistas precedeu a invenção do cinema e, no início do século XX, manifestou-se através de uma *flânerie* que, no cotidiano parisiense, por exemplo, não foi gozada somente pelo homem burguês, como se acreditava: nos necrotérios, museus de cera e panoramas, o público “comum”

devorava porções de espetacularização da vida real, que assumiam a função de ilustrar os *fait-divers* e as notícias dos jornais, ajudando a legitimar os acontecimentos e discursos oficiais.

Como concorda Sílvio Da-Rin (2006), até os primeiros anos após a virada do século, os filmes de atualidades e os relatos de viagem faziam muito mais sucesso com o público do que as ficções. Somente a partir do desenvolvimento da linguagem cinematográfica e da exploração de seus recursos narrativos é que o cinema de ficção teria passado a ganhar maior projeção – fator que influenciou, por outro lado, a organização do documentário enquanto gênero específico, supostamente com uma função diferenciada, ao trabalhar num terreno que se consolidou, posteriormente, em torno de uma finalidade educativa, política e social.

Para Da-Rin, o protótipo desse novo gênero nasce indiscutivelmente associado ao clássico *Nanook of the North* (1922), do cineasta americano Robert Flaherty, cujo mérito teria sido incorporar ao já desgastado formato dos filmes de viagens e atualidades as recentes conquistas da montagem narrativa, abrindo um novo campo entre as atualidades e a ficção: um campo que já nascia híbrido, uma vez inaugurado por um filme que, apesar de fundamentado numa longa e intensa experiência e pesquisa de campo sobre a vida dos esquimós, lançou mão de encenações e reconstituições, e fundamentou-se numa visão idealista daquele cotidiano, suscitando desde então questionamentos sobre a ética daquela representação⁶.

Se o protótipo do novo gênero foi inaugurado por Flaherty, para Da-Rin foi o escocês John Grierson o grande responsável pelo seu aprimoramento, através do trabalho realizado inicialmente à frente do *Empire Marketing Board Film Unit* (EMB) do governo britânico.

Apesar de Grierson ter dirigido de fato apenas um documentário, *Drifters* (1929), esteve diretamente ligado à produção de inúmeros outros, fundando as bases do modelo clássico ou britânico, marcado por uma visão expositiva e

⁶ Como aparece nos letreiros iniciais do filme, após anos de pesquisa de campo e registro em película do cotidiano dos esquimós, a solução face à total perda dos materiais num incêndio acidental foi a gravação de um novo filme por Flaherty, com a ajuda de esquimós que interpretaram o papel de uma típica família do Alaska, encenando, inclusive, práticas que já não faziam parte de seu dia-a-dia à época. Na medida em que os cinejornais e filmes de atualidades (*newsreel*) eram vendidos ao público como retratos objetivos da realidade e dos fatos históricos, era de se esperar que a proposta idealista e romântica de Flaherty suscitasse questionamentos de ordem ética.

linear, usualmente conduzida por uma voz *over* ou narração em *off*⁷. Para ele, “o cinema possuía uma capacidade intrínseca de representação naturalista, quase sempre diluída e distorcida pelo cinema industrial de ficção” (DA-RIN, 2006, p.72), sendo função do documentário estar atento à observação e seleção dos materiais naturais, interpretando os acontecimentos do mundo real de forma poética e dramática. Grierson distinguia o documentário dos demais filmes que utilizavam materiais naturais (como os cinejornais, filmes científicos e de viagem) justamente por eles realizarem, ao invés de descrições simples e objetivas, o arranjo e rearranjo criativo das cenas, seguindo os passos de Flaherty, ainda que com algumas distinções⁸. Responsabilidade social, interesse público, educação e cidadania – ideais que ajudaram a fundar a ideia do documentário. Como afirma Rosana Catelli:

As imagens que Grierson propõe para o filme documentário dariam conta de revelar a própria sociedade para os indivíduos, um novo método de observação do mundo, modelando-os para se tornarem cidadãos responsáveis por sua comunidade. Era esta a tarefa que ele colocava nas mãos do Estado e nas novas tecnologias de informação, como o rádio e o cinema. O filme documentário para Grierson teria um papel de libertação, de comprometer os homens com os destinos da sua comunidade, teria, enfim, uma responsabilidade social. (CATELLI, 2003).

Assim, o cinema documentário se estabelece imbuído de um compromisso com a integração nacional e a cidadania, voltado para os interesses publicitários do Estado, mas, como alerta Da-Rin, muito distante de qualquer “compromisso” com um registro transparente da realidade. Pelo contrário, exalando o viés positivista de uma sociedade a ser educada pelo Estado e sua elite intelectual, a ideia sempre foi utilizar da carga poética e dramática do audiovisual para tornar os temas mais palatáveis ao povo.

Dramatização, interpretação e intervenção social – estes são os atributos do documentário para seus fundadores. Em nenhum deles se nota o menor traço de documento ou prova. Ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como uma

⁷ Em televisão ou produto audiovisual, o *off* ou voz *over* são ambas formas de designar a locução de um texto por um narrador, na maior parte das vezes onisciente, e que pode ser lido por apresentador, locutor, repórter ou entrevistado, normamente apoiado na utilização de imagens de cobertura.

⁸ Grierson teria criticado amplamente a romantização do real promovida por Flaherty através da utilização de heróis individuais e de sua insistência em representar o homem não urbano de forma idealizada, como em *Nanook* ou *Moana* (1926). A vocação do documentário, para ele, no sentido oposto, seria representar a interdependência entre os aspectos individuais e sociais. Cf. DA-RIN, op. cit., p. 74.

ferramenta para transformá-la que o documentário é assumido por aqueles que lançam as bases de sua tradição. (DA-RIN, 2006, p.93, grifo nosso).

Em síntese, a escola britânica, em sua primeira fase, acreditava que a utilização de cenários e atores originais, nativos, colocava o documentário num status acima das artificialidades da ficção, principalmente por pretender engajar o público em temas relacionados à vida moderna e suas demandas sociais. Segundo Da-Rin, quando na década de 1940 Grierson parte para o Canadá com o objetivo de consolidar o *National Film Board* daquele país, suas ideias quanto ao modelo que ajudara a fundar eram completamente diferentes, fruto do questionamento de suas rígidas bases estéticas. Antes de partir para o novo continente, a unidade em que Grierson trabalhava havia sido transferida para o *General Post Office* (GPO), um dos maiores departamentos do governo britânico à época, onde pôde atuar com Flaherty e também com o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, influências determinantes para tais transformações.

Conta Cavalcanti em seu livro que, ao questionar Grierson sobre o nome de batismo da escola que estavam criando, à qual acreditava mais adequado o título de *neorrealista*, o escocês lhe respondeu que a “sugestão de um documento era um argumento muito precioso junto a um governo conservador” (CAVALCANTI, 1977), revelando total consciência do poder estratégico do movimento que organizavam e dos interesses políticos que o cercavam.

De fato, não só Grierson como muitos governantes vinham atentando para o caráter estratégico do cinema junto às massas: durante as décadas de 1930 e 1940, a exemplo do governo britânico, diversos países criaram instituições voltadas à propaganda oficial através do cinema, que foi uma das principais armas de Adolf Hitler, é importante lembrar, na ascensão nazista. No Brasil, por exemplo, em 1936 é fundado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), marcado pela produção do cineasta Humberto Mauro, que fez inúmeros filmes com a pretensão de promover a educação do povo, com ênfase na ampliação do acesso da sociedade ao desenvolvimento científico nacional (MONCAIO, sem data).

Conforme Da-Rin, a ideia do documentário enquanto documento da realidade teria se fortalecido especialmente com o advento do som sincronizado no

cinema, em meados dos anos 1930. A possibilidade de se captar o som direto teria deslumbrado alguns cineastas, que acreditavam estarem ainda mais próximos de uma “estética do real”, exaltando “um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo” (DA-RIN, 2006, 104). A nova técnica teria dividido opiniões na época: deslumbrados com a novidade, cineastas como Alberto Cavalcanti realizavam inúmeras pesquisas em torno do uso não ilustrativo de músicas, ruídos e palavras, cuja influência começou a se tornar evidente já em 1935, no documentário *Coal Face*, do GPO; por outro lado, na escola soviética o som sincronizado teria suscitado um manifesto em defesa da “cultura da montagem”, demarcando o receio de confinar o cinema à narrativa e o som ao diálogo, impedindo-lhe a construção de uma linguagem própria; já na escola americana e canadense, o som teria sido recebido como o elemento que faltava a um cinema supostamente comprometido com um registro transparente da realidade. Como sintetiza Da-Rin (2006, p.106), “múltiplas tendências formais e estéticas se estabeleceram na etapa de apropriação e adaptação do instrumental emergente”.

Antes de explorar as consequências desse novo instrumental técnico, é importante retomar o trabalho do cineasta russo Dziga Vertov, consagrado pelo clássico “O Homem Com Uma Câmera” (1929), uma das mais interessantes propostas de utilização do cinema enquanto ferramenta de acesso privilegiado à realidade, que antecipou muitas das questões primordiais para as escolas cinematográficas seguintes.

Sua forma toda nova de fazer cinema, construída ao longo da década de 1920, tinha o intuito de revelar um outro olhar sobre o mundo e aproximar o público da verdade, tornando-se a câmera-olho (*kino-glaz*) um elemento estratégico para a revolução socialista, na medida em que contribuía para a revelação de olhares não valorizados no cotidiano moderno. No *Kino-Pravda* (ou cine-verdade) de Vertov, a vida deveria ser captada de improviso – sem atores, reais ou profissionais, sem a criação de cenários e com o mínimo de interferência da câmera –, o que não correspondia, no entanto, à rejeição da manipulação dos materiais fílmicos ou à sacralização da neutralidade. Como os demais cineastas da escola russa, para Vertov a montagem continuava sendo o principal elemento de sentido do cinema, que começava na escolha do plano e terminava na cópia final.

Ao invés da não interferência, a composição de planos e sons é que daria ao cinema esse potencial revelatório. Como afirma Da-Rin (2006, p.109), o cineasta russo “não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade que só o cinema poderia proporcionar”. E continua:

Se Vertov antecipou em várias décadas as condições necessárias à filmagem em direto, vindo a satisfazer a maior parte delas, nem por isso seu cinema pode ser identificado com a “estética do real” defendida por certos cineastas dos anos 1960. Para estes, a não-intervenção durante a filmagem representava um respeito quase sagrado ao “real”, razão de uma postura neutra do cineasta, “observando aquele mistério supremo, a realidade”. Para Vertov, a “vida de improviso” nunca significou uma renúncia em manipular livremente as imagens. Ao contrário, ele as sobrepunha e subdividia, invertia seu movimento, operava com diversas velocidades de câmera, enfim, trabalhava com os “cine-objetos” como signos de uma livre escritura audiovisual. (DA-RIN, 2006, p.126).

Conforme Da-Rin, a partir da década de 1950 o aprimoramento ainda maior das técnicas de trabalho proporcionaram o fortalecimento de novas e diferentes estratégias retóricas. O som direto, inicialmente envolto numa série de obstáculos técnicos por conta de toda a parafernália necessária, foi sendo explorado gradativamente, de modo que, quando chegam ao mercado câmeras e sistemas de gravação de som mais portáteis (em especial as câmeras de 16 mm e os gravadores Nagra), surge uma nova onda de deslumbramento com a vocação da imagem-som em movimento em registrar a realidade. Tal tendência teria se desdobrado em duas vertentes contemporâneas que, apesar de serem tomadas muitas vezes como correspondentes, guardam grandes diferenças entre si. Enquanto o cinema direto se apoiava na ética da não intervenção, buscando um “registro completo da superfície da realidade” e a minimização dos efeitos da presença da câmera na tomada, o *cinéma vérité*, ou cinema verdade, cujo expoente é o francês Jean Rouch, acreditava que somente uma câmera participante, provocativa e ativa, que assumisse sua interferência na realidade filmada, é que poderia, de fato, oferecer revelações sobre o mundo (DA-RIN, 2006).

Tabela 1 – Cinema verdade X Cinema direto.

Cinema verdade Jean Rouch e Edgar Morin “Crônica de um verão” (1960) “Moi, un noir” (1958)	Cinema direto Drew Associates e Pierre Perrault “Pour la suite du monde” (1963)
Numa situação de tensão, precipita a crise	Numa situação de tensão, torce pela crise
Câmera participante	Câmera invisível
Observador provocador	Observador neutro
Entrevista (fala direcionada)	Fala espontânea
Intervenção ativa = revelação	Não intervenção = verdade
Subjetivismo	Objetivismo

Fonte: Barnouw (1974, p. 254 apud DA-RIN, 2006, p. 150-151).

Ao passo que nos Estados Unidos e Canadá o cinema direto buscava oferecer o contato mais puro e direto possível do público com acontecimentos e realidades às quais ele não teria acesso, na utopia de transmitir através do filme a mesma densidade de sensações que aquela experiência oferecera aos presentes na cena, na França, sob forte influência da sociologia e da antropologia, Jean Rouch e seus dissidentes buscavam derrubar o discurso da neutralidade da narrativa fílmica, através de uma postura que, ao invés de omitir a câmera e sua interferência na “realidade”, buscava justamente utiliza-la como estratégia de acesso a verdades revelatórias – algo muito mais próximo do que propunha Vertov:

Não se tratava de evitar intervir, para que a “verdade dos eventos” fosse preservada; tratava-se de fazer da intervenção a condição de possibilidade da revelação, pela palavra, daquilo que estivesse latente, contido ou secreto. (DA-RIN, 2006, p.153).

O cinema verdade teria cumprido a tarefa de desmitificar a existência de fronteiras estáticas entre ficção e não ficção. Jean Rouch já vinha experimentando em filmes como *Jaguar* (1954-1971) e *Moi, um noir* (1958), a câmera interventora como elemento central de seus jogos de encenação, através dos quais personagens reais se ficcionalizavam e davam projeção aos seus imaginários, revelando um querer-ser que se supunha dizer mais sobre eles do que qualquer forma de registro objetivo daquelas realidades. Na sequência, *Crônica de um Verão* (1960), já explorando a mobilidade e versatilidade dos novos gravadores

de som, levaria às últimas consequências esses jogos com o registro dos diálogos dos atores sociais, consagrando-se um marco pela forma como revelava a complexidade da vida e da subjetividade humana, a qual se contrapunha à espontaneidade supostamente natural defendida pelo cinema direto (DA-RIN, 2006, p.166).

Em meados dos anos 1970, no contexto dos movimentos contraculturais que vinham questionando os padrões da sociedade burguesa e conservadora, aprofunda-se a crítica ao ilusionismo do cinema, visando desconstruir o mito da transparência do discurso cinematográfico e defendê-lo enquanto construção simbólica cujo processo de produção e mecanismo de manipulação mereciam ser desvelados. As bases desse pensamento, que certamente remontam à Vertov, são recuperadas pela crítica desconstrutiva, que buscava, a todo custo, afastar-se da visão positivista de uma verdade inerente às coisas e da noção de um realismo ontológico das imagens cinematográficas.

Como profere Sílvio Da-Rin (2006, p.186), “o espelho que um dia pretendeu refletir o ‘mundo real’ agora gira sobre seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo”, tornando metalinguagem e autorreflexividade estratégias correntes no campo do documentário. Uma das principais propostas, nesse sentido, é feita por Arthur Omar, um artista multimídia que permanece como referência por suas ideias – e produções – transgressoras, com ênfase na crítica ao papel do artista e da arte em geral.

“O antidocumentário, provisoriamente”⁹, publicado originalmente em 1972, é uma bela amostra de sua proposta, colocando em palavras o seu incômodo com um cinema supostamente monolítico e seu desencanto com uma forma documentária que lhe parece presa ao modelo espetacular da ficção. Como afirma Omar, o documentário seria “um subproduto da ficção narrativa, sem conter em si qualquer aparato formal e estético que lhe permita cumprir com independência seu hipotético programa mínimo: documentar”. Para ele, tanto documentário como ficção, ao absorverem o aperfeiçoamento dos dispositivos estéticos como estratégia narrativa, estariam pressupondo um sujeito que contempla passivamente a

⁹ O texto, originalmente publicado no Caderno Comunicação do Jornal do Brasil, também fez parte da revista Vozes nº 6, ano 72, 1978, p. 405-418; da revista Cinemais, nº 8, nov/dez de 1997, p. 179-203; e mais recentemente, do catálogo da mostra “Cineastas e Imagens do Povo”, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2010. Cf., OMAR, 2011.

espetacularização do objeto, o que levaria à ilusão do conhecimento, de modo que o segredo do documentário seria justamente “dar o seu objeto como espetáculo”.

A crítica de Omar se volta principalmente à exterioridade como “condição necessária para o documentário”, indicando que, naturalmente, nenhum documentário emergiria do centro de seu objeto, embora queira sempre transmitir a sensação de um domínio (de uma sabedoria) quase que total sobre ele. Daí a natureza do documentário como objeto cultural:

Antes de um exame sobre seus conteúdos, sabemos a banalidade e a obviedade de que um filme é um objeto cultural, logo, ligado às malhas de uma certa cultura. Todo documentário, por ser, antes de mais nada, um objeto cultural, tem, como questão fundamental a existência, não a cultura que serve de conteúdo para seu exercício, mas a *existência como objeto dentro de uma cultura que lhe dá origem*. (OMAR, 2011).

Como acredita Omar, cultura é movimento, processo, conflito, um verdadeiro “tabuleiro de posições” relativas que, no Brasil, estaria vinculada a duas funções ou necessidades: *apreender* nossa realidade (conhecer aspectos, dados, conservar e estudar) e também *aprender* transformando, ou seja, colocar a realidade apreendida “como força propulsora e geradora de formas”, uma vez que “perguntar como pode o cinema documentar cultura brasileira é perguntar como vai ser a cultura brasileira”. Omar nos alerta, assim, “que existem outras formas de tratar a realidade, e mesmo de tratar o fotográfico, o qual extravasa o mero domínio do documentário”, acreditando que a conjuntura brasileira prescinde de verdadeiros “antidocumentários”, ainda que provisoriamente.

A realização de *Congo* (1972) exemplifica melhor a ideia do antidocumentário: um filme em branco, um ponto fora do perímetro. A maior parte do filme é composta, não por imagens da congada, como se poderia esperar, mas por uma verdadeira avalanche de letreiros, cujo objetivo principal seria frustrar a expectativa de conhecimento do espectador em relação ao objeto, retirando-o, deste modo, de sua posição passiva, com uma combinação livre de objetos em aberto a serem por ele manipulados e refletidos, sem pretensão de fixar qualquer conhecimento a respeito dos temas, mas sim utilizando o cinema como ferramenta de estudo sobre os mesmos. Como observa Da-Rin:

Na perspectiva reflexiva radical assumida por Omar, este conhecimento [sobre o objeto] será sempre ilusório. Logo, é preciso romper com uma abordagem fenomenológica, que fornece imagens como “fatias da realidade”. Em *Congo*, este corte se obtém tornando opaca a “janela aberta para o mundo”, reduzindo o filme a sua realidade puramente fílmica, atribuindo assim ao espectador o único estatuto que lhe cabe, o de consumidor de um tecido feito de signos, o artefato-filme, projeção luminosa na tela da sala escura. Ao dispor seus materiais como peças de um texto, tirando o espectador da “passividade de um olho indiferente” e forçando-o a uma atividade produtora de sentido, Omar partilha com ele os dilemas epistemológicos, éticos e estéticos da representação. (DA-RIN, 2006, p.191-192).

O período marcado pelo “estilhaçamento do espelho” se estenderia até os dias de hoje, com uma grande variedade de experiências e propostas estéticas que teriam como objetivo principal “questionar a representação e desvelar a arbitrariedade das convenções cinematográficas empregadas na construção de um argumento” (DARIN, 2006, p.203). Para o autor, tais experiências, apesar de “problemáticas”, teriam o mérito de nos alertar para o carácter construído de qualquer representação do mundo, sem, no entanto, constituírem negações de seu vínculo com o mundo histórico, como defende o pensamento pós-moderno, ao rejeitar a categoria da representação.

Dado que a questão da desconstrução reaparece aqui, retomemos agora a reflexão proposta por Jean-Patrick Lebel (1975), que consegue flexionar muito bem essa problemática que se coloca em relação à impressão de realidade. Como exposto anteriormente, o autor defende que o pressuposto do cinema enquanto instrumento necessariamente ideológico, aponta como única via “materialista” possível a desconstrução – tanto da natureza do cinema (indicando a necessidade de destruir a impressão de realidade), quanto das formas de representação (desvelando seu processo de construção, ou seja, seus bastidores). Para Lebel, tal posicionamento, por um lado, condicionaria a existência de um cinema materialista à negação do próprio cinema e de todo progresso técnico que venha a aumentar a impressão de realidade e, de outro, concebe o filme como forma de desmascarar coisas naturalmente ocultadas, numa denúncia que se esgota na própria impressão de realidade, ou seja, na utopia da denúncia total. Como melhor explica o autor, “o facto de se exhibir a maquinaria do cinema não implica necessariamente um efeito de distanciação, isto só pode suceder em função do

contexto deste processo, determinado por outros elementos do filme” (LEBEL, 1975, p.48).

O autor defende que a desconstrução aparece tanto no “cinema moderno de desconstrução” quanto no “cinema clássico de transparência e representação”, de modo que o caminho para um cinema materialista – sua principal preocupação – estaria nos cineastas e a constante vigília de seus signos. Ou seja, o autor defende que a fascinação provocada pelo cinema não estaria na impressão de realidade, combatida com a desconstrução, mas na particularidade dos filmes em si:

Assim, pensar que a fascinação pode ser quebrada *unicamente por uma forma de desconstrução* ao nível da impressão de realidade é um erro. O espectador habitualmente fascinado pela ideologia dominante do cinema não é capaz, pela mesma razão de se aperceber da “desconstrução” enquanto tal. Ou desliga-se, irrita-se, rejeita o espetáculo, ou vive esta desconstrução como fascinação. Ela só pode pois ser entendida pelos “virtuosos da cultura” que, de toda maneira, já possuem os meios culturais para não viverem esta fascinação como ilusão, nem se tornarem suas vítimas. (LEBEL, 1975, p. 55).

Deste modo, como acredita o autor, a estética da desconstrução não passa de uma ineficaz estética da destruição, da negação pura e simples do cinema. “Ora, não se deve confundir a utilização que a ideologia dominante faz de uma certa forma cinematográfica com o próprio conteúdo”, afirma Lebel (1975, p.76), indicando que a manipulação através da impressão de realidade do cinema tanto pode servir a um projeto “idealista” quanto “materialista”. Para o autor, a impressão de realidade, assim como qualquer outra forma ou técnica cinematográfica (como a montagem, ou determinados tipos de enquadramento, por exemplo), não pode pretender um significado em si mesma, ou seja, ser automaticamente vinculada a um mecanismo da ideologia dominante. Quem investe seus esforços nesse sentido, isto é, na mera desconstrução da impressão de realidade como forma de combate à ideologia dominante no cinema, se arriscaria “a ser unicamente a expressão de uma espécie de ‘snobismo’ formal” (LEBEL, 1975, p.86).

Através de Lebel é possível compreender que o combate à manipulação ideológica do cinema-espetáculo, e a desarticulação do fascínio que exerce nas sociedades modernas, não pode ser viabilizado exclusivamente negando e desconstruindo a impressão de realidade. Isto é, para o autor, a intenção

ideológica de um filme se define não pelo emprego de determinadas estratégias formais, mas por um conjunto de fatores como as condições de produção e distribuição deste, somado ao grau de inserção ideológica do filme no público, de modo que o papel do cineasta torna-se fundamental na significação profunda da obra. “O problema maior dos cineastas é, pois, conciliar as necessidades da ‘intenção ideológica’ dos filmes com a procura formal e ideológica, dentro do melhor ‘equilíbrio’ estético possível”, afirma Lebel (1975, p. 124).

Enquanto Omar defende a desconstrução das formas cinematográficas tradicionais do documentário como estratégia para tirar o espectador de uma postura ingênua, passiva e contemplativa, Lebel acredita que este tipo de manobra estética que foca o combate da impressão de realidade mais afasta que aproxima o espectador de qualquer reflexão ou postura ativa. No entanto, é necessário observar que estão ambos em busca de um cinema não alienante, que combata o cerne da dominação cultural e ideológica.

De antemão alertamos para a existência de diferentes possibilidades teóricas na definição do campo do documentário. Ainda que seja impossível para o presente trabalho corresponder à complexidade de cada abordagem, buscaremos, a seguir, destacar aspectos centrais das principais sistematizações sobre o tema, que repercutem o cenário contemporâneo de trânsito entre os paradigmas da modernidade e pós-modernidade, como já colocado anteriormente.

1.3.2 Retórica e Modos de Representação

Uma das principais propostas a respeito é atribuída ao americano Bill Nichols, para quem todo filme é um documentário: ou de satisfação de desejos, voltado à concretização dos sonhos e do imaginário (e que se convencionou chamar de ficção); ou de representação social, voltado à expressão de novas visões – normalmente, a visão do cineasta – sobre a realidade social (a não ficção, que se convencionou chamar de documentário).

A ideia é que, mesmo no filme produzido a partir de cenários, atores e textos pré-estabelecidos, aquela realidade da encenação teve que ocorrer diante da câmera para se tornar material bruto a ser organizado na pós-produção, ou seja, todo filme dependeria de seres humanos, objetos e ações que realmente existiram

ou aconteceram diante da câmera. No sentido oposto, diria Marc Vernet (In: AUMONT, 1995) que todo filme será sempre um filme de ficção, já que sempre será apenas uma possibilidade dentre as infinitas maneiras que temos de contar uma história, ou seja, mesmo os filmes que tratam de temas ou usam materiais “reais” guardariam sua dose de ficcionalização. Ambas as afirmações categóricas, apesar de aparentemente contraditórias, constataam um mesmo fenômeno, para o qual vimos atentando até então: a inexistência de fronteiras precisas entre ficção e não ficção.

Apesar da constatação, no entanto, fato é que o documentário continua existindo enquanto campo específico e distinto do nicho cinematográfico voltado aos dramas, romances, comédias e aventuras ficcionais. E é em busca desta singularidade que Bill Nichols (2005) defende que um dos principais aspectos que distinguem o documentário da ficção é a utilização da retórica como forma de instaurar a crença na visão de mundo que está sendo mostrada: um discurso persuasivo e convincente que, apesar de ser diferente do discurso poético, científico, matemático ou narrativo, pode utilizar de todos eles para convencer sobre determinado ponto de vista, ou seja, resguarda uma função tanto estética como social:

A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não-ficção com freqüência quer instilar a *crença* (aceitar o mundo do filme como real). É isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloqüência tem um propósito estético e social. (NICHOLS, 2005, p.27).

Através da retórica, o documentário potencializaria seu vínculo e interferência sobre o mundo histórico, podendo acrescentar “uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2005, p.27) – aspecto a que daremos mais atenção num outro momento, já que nos parece determinante e estratégico para os mais diferentes grupos que se utilizam desta linguagem no campo da produção audiovisual independente. Sendo a definição de documentário um conceito relativo às instituições (de onde vem e onde circula), aos profissionais (que o definem enquanto tal), aos textos (traços estéticos e de linguagem) e aos públicos (que podem ou não aceitá-lo enquanto tal), seu grande desafio e base vital permaneceriam sendo o engajamento no mundo histórico, o qual aconteceria,

segundo Bill Nichols, principalmente através da representação, um de seus principais pressupostos:

[...] o valor documental dos filmes de não-ficção está em como eles representam visual e auditivamente os tópicos para os quais nossa linguagem escrita e falada fornecem conceitos. [...] Os documentários oferecem a experiência sensual de sons e imagens organizados de tal forma que passam a representar algo mais do que meras impressões passageiras: passam a representar qualidade e conceitos de natureza mais abstrata. (NICHOLS, 2005, p.98).

Assim, como forma de agregar um campo com experiências tão diversificadas, Nichols sugere que o documentário seja dividido em subgêneros de acordo com o modo de representação predominante em cada um deles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático, cuja ordem busca respeitar a própria cronologia do surgimento das experiências e escolas documentárias. Cada modo, segundo coloca o autor, teria surgido como espécie de sucessão do modo anterior, em grande parte buscando enfrentar questões para as quais o antecessor já não oferecia soluções “adequadas”. Como afirma Nichols,

O que muda é o *modo* de representação, não a qualidade ou o status fundamental da representação. [...] Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público. (NICHOLS, 2005, 138).

O *modo poético*, predominante no período das vanguardas modernas, teria como traço marcante a substituição da continuidade narrativa por associações e justaposições espaciais e temporais, dando maior ênfase ao estado de ânimo, tom e afeto, do que à ação persuasiva. Assim, teria o elemento retórico pouco desenvolvido, uma vez que o argumento é fragmentado e ambíguo. Além disso, nos documentários poéticos haveria uma tendência de igualdade de tratamento para atores sociais e objetos, construindo uma forma mais estética que narrativa, ainda que a partir de materiais do mundo histórico. Exemplos desse tipo de documentário seriam o surrealista *O cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel, o já mencionado *O homem com uma câmera*, de Vertov, e também o consagrado *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walther Ruttmann, que inspirou, no Brasil, a

realização de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig.

No *modo expositivo*, a principal referência é o modelo clássico da escola britânica do documentário, marcado por uma estrutura mais retórica que poética, na maioria das vezes conduzida por uma lógica informativa transmitida verbalmente pelo narrador em *off*, onisciente, cuja função seria justamente direcionar o sentido e interpretação – legitimar a verdade daquele recorte através de um tom solene e oficial – não à toa, uma estratégia muito semelhante a das reportagens televisivas. Neste modo, argumentos bem embasados, em grande parte a partir de dados científicos ou oficiais, criam a impressão de objetividade, apoiados em uma montagem de evidência, em que as imagens ilustram e comprovam o que está sendo dito – normalmente através de generalizações ou estereótipos. Tais características são atribuídas às necessidades do contexto social e político de seu surgimento, em que se buscava uma ferramenta eficaz para a propaganda e persuasão do povo – como já dito, diversos foram os países que, inspirados pelo sucesso do modelo, passaram a valorizar o cinema dentro de suas estratégias políticas. Podemos citar como exemplos a série *Por que Lutamos*, de Frank Capra, que durante a Segunda Guerra Mundial buscou explicar o conflito a partir do ponto de vista dos Aliados, e também *A terra espanhola* (1937), de Joris Ivens, cujo intuito foi mostrar o impacto direto que o avanço nazista, orquestrado pela ditadura do general Franco, tinha sobre o povo espanhol, como forma de disseminar ideais democráticos e republicanos.

O *modo observativo* tem como referência o cinema direto canadense, em que se buscava uma observação espontânea da experiência vivida. Sem voz over, sem música ou pós-sonorização, sem legendas, sem reconstituições históricas e sem entrevistas, a ideia é que a câmera seja o mais imperceptível possível (na metáfora padrão, como uma mosca na parede), de modo que se passe a impressão de que o que vemos no filme é o mesmo que poderíamos ver caso a câmera não estivesse lá. Para isso, os filmes buscam transmitir a duração real dos acontecimentos, como se realizassem um registro neutro e não manipulado da mais pura realidade, como se as imagens falassem por si mesmas. Um exemplo que extrapola a escola do direto é *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, um importante registro de um encontro do Partido Nacional Socialista alemão, ocorrido

em 1934, em que se constata a tentativa de legitimar a liderança e poder de Hitler através de um registro aparentemente neutro do pomposo evento - segundo Nichols (2005, p.152), demonstrando o poder da imagem na representação e construção, simultâneas, do mundo histórico.

O cinema verdade de Rouch é o paradigma do *modo participativo*, no qual a representação estaria vinculada ao engajamento dos realizadores no tema, de forma que se revelasse a interação entre cineasta e participantes do filme, ou seja, que se evidenciasse o trabalho enunciativo do cineasta como o entrelaçamento do pessoal com o histórico. Sem o auxílio da narração em *off*, o tratamento do tema normalmente se apoia em entrevistas, fazendo com que a voz do cineasta (ou seja, a narrativa), emerja da “tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (NICHOLS, 2005, p.160) – o que depende de um intenso trabalho de campo, de viés claramente antropológico. Ao contrário do cinema direto, no modo participativo o que vemos é o mesmo que podemos ver quando a câmera está lá. Assim como Da-Rin, Nichols (2005, p.155) também aproxima Vertov a esta estética em busca da “verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada”. Além deles, no Brasil o documentarista Eduardo Coutinho poderia ser considerado um dos adeptos do modelo, por filmes como o divisor de águas *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984) ou *Edifício Master* (2002).

No *modo reflexivo*, não seria tanto a relação entre cineasta e participante, mas as negociações entre cineasta e espectadores que ganhariam importância, de modo que a atividade da representação seja sempre percebida e questionada, caindo por terra a ideia do filme como “janela para o mundo” e, conseqüentemente, os padrões estéticos realistas. Ao exigir uma mudança perceptiva, o documentário reflexivo teria como função combater imagens estereotipadas com representações radicalmente diferentes, de modo que, ao invés “de ver o mundo por *intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um construto ou representação” (NICHOLS, 2005, p.163). Além do clássico de Vertov, que mais uma vez não poderia deixar de ser lembrado, é necessário destacar a proximidade ideológica e estética do brasileiro Arthur Omar a este modo de representação, especialmente com seu já citado antidocumentário, *Congo* (1972). Já Eduardo Coutinho, fez uso

deste modo de representação no instigante *Jogo de Cena* (2007), que reúne histórias de vida de mulheres reais, algumas delas reencenadas por atrizes, gerando uma incerteza no espectador que é levado a confundir realidade e ficção.

Os documentários do *modo performático*, por sua vez, sugeririam que nosso conhecimento sobre o mundo exige um tratamento sensível e, sendo menos retóricos e argumentativos, e mais subjetivos, necessitariam de um envolvimento mais afetivo de seus realizadores durante a produção. Assim como no modo poético, o que se questiona é a natureza do conhecimento, atestando-se a complexidade da questão e as dimensões subjetivas e afetivas envolvidas neste processo, ou seja, sua ênfase estaria na abertura de novas possibilidades de representação subjetiva, partindo da negação do realismo.

O filme é menos sobre história que sobre memória; menos sobre história das classes dominantes – o que aconteceu, quando e por quê – e mais sobre história das bases – o que uma pessoa poderia experimentar e como poderia ser a passagem dela por aquela experiência. (NICHOLS, 2005, p.173).

É o que experimentou o cineasta Kiko Goifman em *33* (2003), quando se propôs a produzir um filme totalmente sem roteiro e voltado para sua experiência particular de um filho adotivo em busca de sua mãe biológica. O resultado é um documentário tanto subjetivo quanto sarcástico, que tem como objetivo romper com o tabu da adoção, mas recorre à ajuda de detetives particulares que acabam por imprimir-lhe uma estética policial, além de um toque de humor. Segundo Goifman, trata-se de uma mistura de documentário e suspense, ou, como teria definido Jean-Claude Bernardet, um documentário de busca, que permitiu ao cineasta brincar justamente num “lamaçal entre documentário e ficção”¹⁰.

Na sistematização proposta Nichols (figura 1), o documentário nasce como resposta à ficção, e vai se desenvolvendo de acordo com as “inadequações” dos modos de representação aos novos contextos e necessidades emergentes, apontadas por ele como “deficiências”. Assim, sua perspectiva, ao delimitar a transparência como uma forma, investe na representação como solução para o dilema do realismo no campo do documentário:

¹⁰ Em 21 de maio de 2011, Kiko Goifman esteve em Londrina para palestra na pós-graduação em Cinema e Documentário da Faculdade Pitágoras, onde apresentou e discutiu sua filmografia.

O documentário *re-apresenta* o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da *re-apresentação* sustenta o argumento ou perspectiva da *representação*. (NICHOLS, 2005, p.66-67).

Figura 1 – Os modos do documentário

<p>Quadro 6.1 Os modos do documentário Principais características – Deficiências</p> <p>Ficção hollywoodiana [anos 10]: narrativas ficcionais de mundos imaginários – ausência de "realidade"</p> <p>Documentário poético [anos 20]: reúne fragmentos do mundo de modo poético – falta de especificidade, abstrato demais</p> <p>Documentário expositivo [anos 20]: trata diretamente de questões do mundo histórico – excessivamente didático</p> <p>Documentário observativo [anos 60]: evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem – falta de história, de contexto</p> <p>Documentário participativo [anos 60]: entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história – fé excessiva em testemunhas, história ingênua, invasivo demais</p> <p>Documentário reflexivo [anos 80]: questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos – abstrato demais, perde de vista as questões concretas</p> <p>Documentário performático [anos 80]: enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo – a perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso "excessivo" de estilo.</p>
--

Fonte: Nichols (2005, p. 177)

Como vemos, para Bill Nichols a principal característica do documentário, já indicando um caminho para sua definição conceitual, é a utilização da retórica como estratégia de convencimento e engajamento no mundo histórico, o que significa tomar o documentário, fundamentalmente, como uma representação da

realidade, ou seja, um ponto de vista ou argumento do cineasta sobre o mundo histórico.

1.3.3 Abordagem Fenomenológica do Documentário

Fernão Pessoa Ramos acredita que a confusão em torno do conceito de documentário decorre da tendência de tomar a parte pelo todo, ou seja, de associá-lo ao modelo clássico, que não passa de um tipo muito específico dentro do gênero. Como dissemos anteriormente, a grande variedade de formatos e usos do documentário, que põe em xeque a existência de fronteiras precisas entre a ficção e a não ficção é, para Ramos, uma forma de se ater a outros aspectos que demarcariam a sua especificidade, a qual acredita estar relacionada à própria singularidade da imagem-câmera na produção de asserções sobre o mundo histórico.

O autor questiona o uso de conceitos como realidade, verdade e objetividade no campo semântico do documentário, pois não os enxerga como critérios válidos na definição de um filme como tal, ou seja, por se tratarem de noções demasiadamente relativas e subjetivas, como colocamos no início deste capítulo, não poderíamos questionar a verdade ou objetividade de uma produção para defini-la como documentário – no máximo, é possível questionar os valores éticos que pautaram a produção, como veremos mais adiante.

Para Ramos (2001), existiriam duas perspectivas no enfrentamento da definição de documentário. No viés pós-estruturalista¹¹, a especificidade do campo documental seria negada a partir da ideia de que é impossível representar objetivamente a realidade, o que, para o autor, constituiria um frágil argumento de partida, que se desdobra em um duplo erro, como explica melhor adiante:

Debita-se ao documentário uma certa inocência epistemológica, cometendo-se um duplo erro: 1) analisar o documentário a partir de um discurso inocentemente totalizador e transparente (o que não corresponde à realidade, em função da diversidade estilística que vimos tentando afirmar para o campo); 2) e, mesmo se assim o fosse, ter um parâmetro relativamente pobre para julgá-lo: o parâmetro que gira exclusivamente em torno da ênfase na fragmentação subjetiva como saída ética. O discurso contemporâneo

¹¹ Michael Renov, Roger Odin e Bill Nichols seriam alguns exemplos.

sobre a sobreposição do campo ficcional e do campo documental, na realidade, responde a demandas posicionadas a partir deste “duplo erro”. (RAMOS, 2001, p.3, grifo nosso).

Já no recorte cognitivista analítico¹², pressupõe-se que é possível definir o documentário em contraponto à ficção, mas a dificuldade de estabelecer fronteiras entre ambas acabaria “embaralhando definições”, as quais apenas passariam a fazer sentido dentro dos próprios campos de argumentação, num verdadeiro “diálogo de surdos”. Como explica o autor, ao afirmar a possibilidade de definição do documentário, essa vertente se desviaria da questão da fragmentação subjetiva, o que lhe parece interessante, mas reduzindo o campo a enunciados lógicos, o que lhe parece limitado. Duas ideias seriam centrais a essa corrente: a proposição de asserções como fundamento da estrutura lógica formal do documentário; e a indexação como “saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional” (RAMOS, 2001, p.6), com as quais concorda o autor, com algumas ressalvas.

Ramos (2001) subscreve a dimensão persuasiva da não ficção, bastante próximo do que Nichols coloca a respeito da retórica como elemento distintivo, assumindo a ideia de que o documentário propõe asserções, mas vai adiante, buscando a singularidade epistemológica da imagem-câmera em si, a qual envolveria três níveis, a saber:

- a) a produção desta imagem através do que chamamos “tomada”, constituída a partir da presença de um “sujeito no mundo sustentando a câmera (o sujeito da câmera);
- b) a composição desta imagem como imagem maquínica, mediada pela máquina câmera, implicando na dimensão indicial desta imagem a partir do traço do transcorrer do mundo no suporte (seja este suporte digital, videográfico ou película);
- c) a dimensão pragmática desta imagem, ao fundar a relação espectral, no modo que tem o espectador de poder “lançar-se” à circunstância da “tomada”, fundada pelo sujeito câmera. (RAMOS, 2001, p.7).

A metáfora utilizada para explicar seu ponto de vista é a da imagem de uma morte real, segundo Ramos (2001), representando a intensidade singular que uma imagem-câmera pode transmitir ao espectador, a qual seria bastante

¹² Nessa perspectiva, são citados Noël Carrol, Carl Plantinga e Trevor Ponech.

distinta da imagem de uma morte encenada. A imagem não ficcional, presente em narrativas documentárias ou fora delas, teria “como paradigma esta intensidade própria à imagem da morte”, fazendo com que se dimensione a circunstância da tomada como sua principal singularidade. A circunstância da tomada é definida pelo autor como “o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior”, permitindo-lhe substituir noções como realidade, verdade e objetividade, por um conceito mais fluido de “estar fenomenológico do sujeito”:

Dizemos “estar fenomenológico do sujeito” pois a câmera possui essa potencialidade, acima de todas as outras, de significar uma presença em ausência. De significar uma forma de presença na circunstância da tomada. É para esta dimensão da presença, singular à imagem-câmera, e que não encontramos em um desenho, por exemplo, que volta-se, de modo dominante, a fruição espectral da imagem não-ficcional. (RAMOS, 2011, p.8-9).

Deste modo, Ramos atribui à intensidade da tomada – que decorre da presença da câmera e, especialmente, da presença do sujeito que a opera como testemunha na circunstância da tomada – a especificidade do filme documentário. Conforme coloca Cássio Tomaim (2006b), a maneira como o autor constrói sua reflexão busca enfatizar a consciência que o espectador do documentário tem sobre a presença da câmera e do sujeito na tomada, mesmo quando estes se pretendam ocultos, como nos filmes do cinema direto:

É a experiência do espectador com esse jogo duplo da imagem documental, presença/ausência, ou seja, são as marcas deixadas pelo sujeito-da-câmera nas circunstâncias da tomada que aproximam o espectador de uma força viva (a intensidade do mundo vivido). (TOMAIM, 2006b).

Isso quer dizer que, sem um sujeito a segurar a câmera na circunstância da tomada, a imagem produzida não teria intensidade, tornando-se uma “imagem-qualquer”, destituída da atividade intersubjetiva que acredita fundar sua relação com o espectador. Ainda que a imagem-câmera não seja exclusivamente voltada à produção de asserções documentárias, Ramos acredita que seu uso predominante nesse gênero se deve, justamente, ao fato de ela trazer a dimensão da tomada através da presença do sujeito que sustenta a câmera, ou seja,

não somente presentifica uma ausência, mas o faz através da subjetividade do outro que opera a câmera. Assim, o autor demonstra que “as asserções da voz documentária buscam estabelecer um tipo de relação com o espectador, baseada na experiência do mundo do sujeito-da-câmera, enquanto presença na tomada” (RAMOS, 2008, p.74).

Em síntese, a abordagem proposta por Fernão Ramos dá ênfase a alguns aspectos que dialogam com o que propõe Bill Nichols, e com as reflexões que vimos fazendo até então, ainda que o autor opte por trabalhar a partir de outros termos e conceitos. Assim, a ideia do sujeito-da-câmera, a nosso ver, demarca a subjetividade, ou ponto de vista particular que necessariamente incide sobre a imagem-câmera, aspecto que poderíamos relacionar ao que vimos designando como o caráter de representação da imagem em movimento. No mesmo sentido, o caráter indicial desta imagem, que resulta do traço do transcorrer do mundo no suporte, se alinha ao que vimos colocando como o traço de realidade inerente ao audiovisual, ou seja, o fato de estas representações, ao serem constituídas a partir da presença da câmera em determinada circunstância, trazerem o que Ramos designa de intensidade do mundo vivido. Assim sendo, novamente observamos a coexistência, e não oposição, desses dois fatores, realidade e representação, como elementos distintivos da imagem-câmera ou imagem-som em movimento.

Conforme acredita Ramos (2008, p.33-35), não seria no campo das representações, e seus modos, mas no campo ético que cineasta e espectador interagem, “na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada”. Assim, existiriam quatro sistemas de valores a sustentar “a presença do sujeito-da-câmera na tomada e as asserções do documentário sobre o mundo”.

A *ética educativa* teria como estilo dominante o modelo clássico de documentário, correspondente ao modo de representação expositivo de Nichols, abordado anteriormente. É importante enfatizar como este sistema de valores será sempre relativo ao que é enunciado pelo sujeito, o que significa, por exemplo, que “se sou de esquerda e veiculo valores socialistas em meu documentário, estou cumprindo adequadamente com sua função social divulgando esses valores” (RAMOS, 2008, p.35), da mesma forma como se faço um documentário a partir de um contexto religioso, disseminando valores cristãos, ele também se justifica e

cumpra suas funções sociais, e assim por diante. Ou seja, sua função social é cumprida sempre que busque educar a população sobre determinado aspecto da vida em sociedade.

A *ética da imparcialidade/recuo*, correspondente a escola do direto americano ou modo observativo de Nichols, trataria “de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o espectador”, sendo traços marcantes o som direto e a “fala no mundo” (tomada em locações). Uma vez que suas asserções são relativas e abertas, a ambiguidade dentro deste sistema de valores é tida como garantia de liberdade ao espectador, oferecendo o mundo em uma bandeja para que ele “possa assumir de modo integral sua parcela de responsabilidade, seu engajamento” (RAMOS, 2008, p.36).

A *ética interativa ou reflexiva* resultaria da aproximação dos dois modos de representação correspondentes em Nichols, com cerne no questionamento do ideal de imparcialidade, a partir do pressuposto que a intervenção no mundo pelo emissor não pode ser evitada, e que, assim sendo, a construção deve ser revelada ao espectador. Nesta ética, o conteúdo da asserção seria deslocado para outro plano, uma vez que interessaria mais a posição da voz que enuncia que a defesa de algum argumento: “Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la, seja através de procedimentos interativos na tomada, seja na própria articulação discursiva (montagem ou mixagem)” (RAMOS, 2008, p.37).

Já na *ética modesta*, bastante próxima do modo de representação rotulado por Nichols como performático, enquadraríamos todas as experiências no campo do documentário que não se enquadram nas linhas anteriores. Este sistema de valores não buscaria educar, nem ser neutro ou promover reflexão – por isso, modesto – mas sim falar de si mesmo através de uma postura que reconhece a sua própria ignorância, questionando qualquer forma de interpretação totalizante. Sendo tipicamente pós-moderno, sua tendência seria apresentar narrativas em primeira pessoa, como Kiko Goifman em 33, ainda que esse recurso algumas vezes seja substituído por vozes múltiplas e narrativas fragmentadas.

As duas possibilidades de definição do documentário apresentadas reúnem reflexões e indícios que ajudam a compreender a posição fronteiriça entre

realidade e representação que vimos demarcando como aspecto central da imagem-som em movimento.

Nichols evidencia como o discurso documentário, tendo a retórica como seu principal elemento distintivo, busca convencer sobre determinado ponto de vista, o qual é construído a partir de um estreito vínculo com o mundo histórico – assim, é tanto um registro indexado deste, com caráter de prova ou documento, quanto uma representação, ou seja, uma construção discursiva. Também Ramos indica ambos os aspectos – o caráter indicial da imagem, que registra o transcorrer do mundo no suporte, e o caráter subjetivo da representação, na presença do sujeito-da-câmera na tomada – como definidores da singularidade da imagem-câmera, inclusive dimensionando a dimensão persuasiva do documentário na produção de asserções sobre o mundo.

A nosso ver, ambos autores subscrevem a dupla potencialidade do audiovisual de tanto registrar realidades, quanto construir representações para que vimos atentando até então. Assim, defendemos que a definição do documentário leve em consideração os seguintes elementos: o caráter indicial de registro do real/mundo histórico através da câmera; o caráter de representação ou construção intersubjetiva da imagem-câmera; e o caráter persuasivo do discurso, produzindo asserções através de uma narrativa retórica.

Vimos como, ao longo da história do cinema e do documentário, a crítica e as escolas cinematográficas tenderam a valorizar um aspecto em detrimento do outro, como se tivessem que optar pela concepção da imagem-som em movimento como “registro da realidade” ou “construção simbólica”, ou seja, enfatizando-os como pares opostos, e não complementares da forma que defendemos neste trabalho. Acreditamos que tais posicionamentos tornam-se pouco produtivos, uma vez encerrarem o audiovisual, em especial o documentário, em limitações que impedem a valorização da grande variedade de experiências e formatos que existem, e que se constroem a partir de ambas possibilidades, nesta fronteira entre realidade e representação. Como bem colocam Vanoye & Goliot-Lété:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo

real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo”etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo) e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p.56, grifo nosso).

Até então, tentamos demonstrar como as tensões entre realidade e representação são centrais para os estudos da imagem, em especial no campo das teorias do cinema e do documentário. Através das reflexões deste capítulo, buscamos pontuar como a questão da representação da realidade influenciou todo o campo ético e estético do audiovisual, de modo a compreendermos as bases de um debate que se estende até os dias de hoje, influenciando inclusive uma vertente que nos interessa de forma mais especial, em que o vídeo é pensado como uma ferramenta estratégica para a democratização do acesso aos meios de comunicação e da própria memória social.

2 O VÍDEO E A REINVENÇÃO DA VIDA MODERNA: ARTE, POLÍTICA E EXPERIMENTAÇÃO SOCIAL

A partir das reflexões empreendidas no capítulo anterior, buscaremos agora observar como a questão da representação da realidade se coloca mais especificamente no contexto do vídeo, e quais elementos se relacionam à sua apropriação enquanto ferramenta de democratização da comunicação e mobilização social, especificamente no vídeo popular e sua passagem para o vídeo comunitário contemporâneo. Deste modo, poderemos compreender melhor um contexto que dialoga diretamente com o projeto *Roda Memória*, o qual repercute muitos dos questionamentos e dilemas que se tornaram centrais para os estudos em torno da imagem eletrônica, como veremos adiante.

Surgido em meados dos anos 1960, o vídeo parece ter sido projetado para superar muitos dos impedimentos que faziam do cinema um meio de expressão para poucos (seja por barreiras financeiras ou técnicas), demarcando a abertura de um novo campo de expressão e experimentação no âmbito do audiovisual, que se seguiu às inovações trazidas pelas câmeras 16 mm e Super-8 que, apesar de mais portáteis que suas antecessoras, ainda se faziam reféns dos altos custos da produção em película.

Segundo Arlindo Machado (1997, p.188-200), se inicialmente o vídeo assumiu uma postura parasitária em relação a outros meios, especialmente ao cinema, suscitando prognósticos fatalistas de que, junto à televisão, a imagem eletrônica poderia decretar o fim da sétima arte¹³, o que de fato pudemos observar foi que os diálogos entre cinema, vídeo e televisão se mostraram muito mais profícuos e desafiadores para cada uma das partes, estimulando a invenção e reinvenção de suas linguagens – se é que poderíamos falar em “linguagem” num campo tão versátil e multifacetado, e tão alheio a “gramáticas normativas”, como o audiovisual.

Explorado por cineastas, publicitários, artistas plásticos, jornalistas, movimentos populares, videastas, universitários e tantos outros grupos e indivíduos, o vídeo, acredita Machado, conseguiu, ao extrapolar seu programa elementar de registro documental da realidade, sua *transparência*, ganhar força como “sistema de

¹³ Como sugeriu Win Wenders, no documentário “Chambre 666” (1982).

expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal)”, ou seja, pela sua *opacidade*.

Conforme o autor, o vídeo emerge em meio a uma profunda crise no cinema: com custos de produção cada vez mais elevados, a redução dos investimentos teria demarcado um quadro de restrição às produções de caráter experimental em película e a consequente estagnação criativa. Além disso, a sociedade urbana estaria passando por mudanças na dinâmica dos espetáculos públicos que, sem fôlego para responder às novas formas de entretenimento individuais e personalizadas (fitas, discos, rádio, TV etc.), culminou no esvaziamento e fechamento de muitas salas de exibição. E para tornar o cenário ainda mais complexo, Machado atenta para a transformação perceptiva que o surgimento da imagem eletrônica determinou, “efeito de *opacidade* significativa a que muitos atribuem hoje um caráter apocalíptico”, como se ela “praticasse alguma espécie de ‘desrealização’ do mundo visível” (MACHADO, 1997, p.209).

Segundo Philippe Dubois (2011), o caráter de novidade do vídeo não passa de um efeito de discurso – a retórica do novo –, presente igualmente no contexto do daguerreótipo, do cinematógrafo, da televisão e da revolução digital, como espécie de fórmula publicitária messiânica de função estritamente econômica. Para o autor, trata-se de ocultar “o estético em proveito do puramente tecnológico”, deixando de lado problemáticas centrais para a representação.

Da câmara escura à imagem informática, o autor observa uma interferência cada vez menor do sujeito no processo de produção imagética, cada vez mais automatizado, centralizando o problema “da atrofia do homem nas artes maquinicas, ou da hipertrofia da máquina na relação entre o sujeito e o Real” (Dubois, 2011, p.41). O extremo desse progressivo afastamento do sujeito seria a imagem informática, trazendo uma profunda transformação no estatuto da realidade: na medida em que independe dos instrumentos de captação e reprodução de imagens, dada sua natureza conceitual e abstrata, acabaria tornando o próprio real uma construção maquinica.

2.1 VÍDEO E DESCONSTRUÇÃO: A DESCOBERTA DE UMA VOCAÇÃO

Inicialmente envolto num misto de expectativas de democratização dos meios de comunicação e desconfianças sobre os benefícios de seu impacto sociocultural, o fenômeno do vídeo ganharia amplitude através de movimentos como a *nouvelle vague*, o *underground* americano, o cinema novo e as experimentações da videoarte, vindo a contar com importantes adeptos, nomes de peso como Hitchcock, Bergman, Godard, Fellini, Orson Welles, Scorsese, Spike Lee, Rybczynski, Woody Allen e David Lynch – exemplos de cineastas que aproveitaram o fôlego criativo desta ferramenta para experimentar e propor novos usos, formatos e estéticas, que acabaram por influenciar o curso do não somente do vídeo como do cinema e da televisão.

Também Dubois acredita que vídeo e cinema se imbricam de maneira complexa, demarcando o peso da televisão e da imagem computadorizada nesta relação. Até os anos 1960, segundo ele, o vídeo aparentava ter o mesmo potencial das outras grandes formas de imagem: um instrumento revolucionário, uma estética única, uma arte inédita. Assim, teria sido pensado e utilizado como arma contra a televisão, tendo como obsessão “destruir o aparelho de TV, atacar a instituição, denunciar o dispositivo, manipular os programas, desviar o fluxo eletrônico, triturar a própria imagem” (2011, p.120).

Já as décadas de 1970 e 1980 teriam representado um período de angústia para os cineastas, decorrente da saturação das formas e da dificuldade de propor soluções inovadoras, em que a história do cinema e suas grandes descobertas, assim como a onipresença da televisão, se tornam amarras ao trabalho criativo. Segundo o Dubois, é através do vídeo que cineastas como Jacques Tati, Godard, Antonioni e Win Wenders experimentam novas formas de representação que misturam, em diferentes medidas, códigos importados da linguagem cinematográfica com o novo leque de possibilidades trazido pela imagem eletrônica: “É pelo vídeo que passam, conscientemente ou não, a pesquisa, os ensaios, os questionamentos que fundam a criação cinematográfica. O vídeo pensa o que o cinema cria” (2011, p.132), afirma o autor. Neste período, a defesa de uma especificidade para a imagem videográfica teria cedido lugar a um sentimento de que ela era somente um “modo de passagem” menor entre o cinema e a imagem

informática, um parêntese – pensamento em grande parte decorrente da dificuldade de lidar com o deslocamento de categorias fundantes da teoria e crítica cinematográficas.

As bases da crise de identidade do vídeo estariam dadas: historicamente, localizado entre dois universos da imagem fortes e decisivos, o cinema e a imagem informática; tecnicamente, entre o analógico e o digital; e esteticamente, entre real/ficção, filme/TV, e arte/comunicação. Além disso, a própria origem etimológica da palavra *video* (eu vejo, em latim), demonstraria sua natureza dúbia, uma vez que, enquanto verbo, se faria presente na raiz de todas as formas de representação visual – subentendendo, deste modo, uma ação em curso (processo), um agente operando (sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico (eu vejo, no presente). “O vídeo instaura novas modalidades de funcionamento do sistema das imagens. Com ele, estamos diante de uma nova linguagem, de uma nova estética”, alerta Dubois (2011, p.95).

Técnica ou linguagem? Processo ou obra? Imagem ou dispositivo? Meio de comunicação ou arte? Como acredita Dubois (2011, p.74), o vídeo é, ao mesmo tempo, “uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples “sinal”, ou seja, é simultaneamente tempo, objeto e processo, imagem-obra e meio de transmissão, privado e público, e seria esta natureza paradoxal e ambivalente sua principal força.

O autor observa que a utilização do léxico do cinema para pensar o vídeo – isto é, a tendência de interpretar o vídeo por meio de conceitos da linguagem cinematográfica – acarreta inúmeros problemas para a identificação de uma estética propriamente videográfica, a qual, apesar de não lhe ser específica, uma vez que criada a partir da estética cinematográfica, se instituiria enquanto força expressiva a partir das experiências em vídeo, especialmente relativizando o modelo narrativo e propondo novas formas de linguagem:

Em vídeo, os modos principais de representação são o modo plástico (a “videoarte” em suas formas e tendências múltiplas) e, de outro, o modo documentário (o “real” – bruto ou não – em todas as suas estratégias de representação). E, sobretudo, é o que os une contra a transparência – ambos com um senso constante de ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação. (DUBOIS, 2011, p.77).

Assim, para Dubois, na imagem videográfica deveríamos falar mais em *mixagem de imagem* do que montagem: ao invés do agenciamento e encadeamento de planos da tradição cinematográfica, segundo lógicas ideológicas e estéticas pautadas pela continuidade e pela construção de um todo orgânico, a lógica do vídeo seria a da sobreimpressão, dos jogos de janelas, da inscrustação (*chroma key*), ou seja, uma lógica fragmentária, híbrida, em camadas. A própria tendência do vídeo em misturar diferentes planos num mesmo quadro também anulava a validade da utilização da escala de planos convencional do cinema (geral, médio, americano, close), confrontando o realismo “da escala humanista de planos no cinema” com “um irrealismo da decomposição/recomposição da imagem” (Dubois, 2011, p.84). Da mesma forma, perde o sentido a noção de profundidade de campo, já que não há um espaço único, um ponto de vista único, mas várias imagens embutidas, numa espécie de profundidade de superfícies, de estratificação da imagem em camadas – a qual, segundo o autor, acentuaria o efeito de irrealidade da representação:

Não mais uma “película” invisível e transparente, um vidro ou uma janela aberta para o mundo (como ocorreria no cinema), mas uma matéria, uma textura, um tecido dotado de corpo, um corpo próprio: uma espessura. (DUBOIS, 2011, p. 89).

Tudo isso leva Dubois a propor que, na verdade, por essa sua configuração híbrida e referencial às todas as demais técnicas de produção de imagem, ou vídeo extrapolaria o domínio do visível: ao invés de uma imagem (objeto), ele estaria mais próximo a um “estado-imagem”, uma forma que permitiria refletir sobre as imagens do mundo e seus respectivos dispositivos:

O vídeo é, na verdade, essa maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam. (DUBOIS, 2011, p.116).

Para comprovar tal hipótese, Dubois parte, principalmente, das experiências no campo da videoarte ou vídeo de criação, cujo principal traço seria este espírito do ensaio e da experimentação. Todos os exemplos e referências que fundamentam a negação do vídeo enquanto objeto empreendida pelo autor são

necessariamente marcados por uma linguagem fragmentária e experimental, que é apenas uma possibilidade entre as tantas que o vídeo oferece: as experiências de Godard com o vídeo foram certamente no sentido de utilizá-lo como um instrumento para pensar o cinema e pensar as imagens do mundo; supor que o vídeo se restringe a isso, nos parece excessivo. Afinal, como coloca o próprio autor, para além da videoarte, o vídeo documentário também é um dos principais modos de representação em vídeo, que evidencia o vídeo mais como objeto cultural, que como um metadiscurso do cinema. Uma tendência não anula a outra, ou seja, o caráter de uma forma que pensa, o estado-vídeo, apontado pelo autor, é uma das possibilidades, mas não a única de compreender o vídeo.

Os aparentes deméritos da imagem eletrônica em relação ao cinema parecem não ter impedido que o vídeo se consolidasse como importante meio de comunicação independente, uma vez que seu potencial enquanto ferramenta de expressão versátil, de baixo custo e fácil operação sempre esteve acima do compromisso com uma qualidade cinematográfica: a ideia de um instrumento “para todos”, em que basta “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, sempre foi sua pedra de toque e um de seus principais diferenciais.

Assim como Dubois, Arlindo Machado (1990) acredita que a baixa definição característica da imagem eletrônica, com planos mais fechados, informações sintetizadas, menos profundidade de campo e elementos na composição, não seria um aspecto negativo, mas sim ofereceria um recurso adicional, uma vez que um quadro mais estilizado e abstrato, como o do vídeo, permitiria, segundo o autor, a desintegração da homogeneidade da cena perspectiva clássica, estimulando o desenvolvimento do trabalho de leitura, o olho intelectual do espectador, em lugar de uma postura passiva e contemplativa.

Exagerando um pouco, podemos dizer que a tela do cinema é transparente porque ela própria se torna invisível ao espectador, forçando-o a identificar o designante com o designado, a representação com a “realidade”. A tela do vídeo, pelo contrário, é opaca, de modo que ao contemplá-la o espectador se defronta, antes de mais nada, com a sua materialidade, seus pontos e linhas de varredura, seus *lags*, “rabos de corneta” e todos os demais traços identificadores de sua natureza reticulada. (MACHADO, 1990, p.58, grifo nosso).

Deste modo, a suposta precariedade do vídeo teria como efeito o “distanciamento crítico”, estimulando a “intervenção no universo simbólico” (MACHADO, 1990, p.61-62), e combatendo, assim, um olhar viciado por cinco séculos de “império da figura”. Para o autor, desde seu surgimento, o vídeo teria sido amplamente utilizado como ferramenta estratégica, versátil, democrática e autônoma, com grande potencial plástico, estético, expressivo e político – que pôde ser demonstrado a partir de experiências videográficas inovadoras.

No Brasil, programas como *Abertura*, com Glauber Rocha, ou as inesquecíveis e debochadas intervenções do repórter Ernesto Varela, do grupo *Olhar Eletrônico*, seriam bons exemplos de, primeiro, como o vídeo propiciou a reconfiguração de padrões simbólicos consolidados, inserindo práticas questionadoras e autônomas num ambiente tipicamente formalista e perfeccionista e, segundo, de como a televisão, necessitando justamente romper com esses padrões em busca de novos ares, serviu como importante veículo para o escoamento da produção independente, de cujas inovações, inclusive, passou a alimentar-se – um hibridismo que, mais uma vez, aparece como uma das maiores potencialidades do vídeo:

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido: ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si só, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja justamente o ponto chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua “especificidade”, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. (MACHADO, 1997, p.190-191).

Conforme observa Machado (2001), as três gerações do vídeo brasileiro teriam sido marcadas pela contestação de paradigmas e estereótipos visuais, instaurando representações complexas e desconstruindo toda forma de interpretação ou abordagem simplista. Os pioneiros da primeira geração teriam sido principalmente artistas, que transformaram uma ferramenta de registro de suas performances em um novo suporte expressivo e estético para as artes. Videastas

como Letícia Parente, José Roberto Aguilar, Roberto Sandoval e Rafael França ampliaram o campo com experimentos que questionavam os “modelos iconográficos”, defendiam uma “(anti)estética tropicalista e *underground*” e buscavam a “desmontagem dos códigos convencionais de representação” (MACHADO, 2001, p.24), através de um projeto de videoarte caracterizado pela simplicidade das formas, pelo uso moderado de tecnologia e pela inserção dos próprios realizadores nas filmagens.

Já a segunda geração, a do vídeo independente, teria buscado “explorar as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de nosso tempo” (MACHADO, 2001, p.26-27), tendo como horizonte o documentário e a temática social. Circulando à margem dos circuitos oficiais, essas produções tinham como objetivo utilizar o vídeo como ferramenta estratégica para abordar, de forma inovadora e criativa, os problemas sociais e os dilemas do cotidiano brasileiro. Um dos grupos de maior destaque seria o paulistano TVDO (“TV Tudo”), formado por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira. Decididos a trabalhar “na fronteira entre a cultura popular e erudita”, de forma a “intervir criticamente na realidade do país”, suas produções expressavam o desejo de propor novas soluções estéticas para antigos dilemas:

A experiência radical do fragmento é a resposta das novas gerações às tentativa (sic) de totalização histórica e de síntese teleológica das gerações intelectuais anteriores, obcecadas pelo projeto utópico de construção de uma “identidade nacional”. Agora, o espírito paródico e o humor cínico corroem tudo: as “raízes” rurais populistas e os valores urbanos “importados”, o nacionalismo tropical ufanista e o cosmopolitismo predador, o grotesco da cultura de massa e o ranço das sobrevivências eruditas. (MACHADO, 2001, p.27).

Também tirando o “bolor” da televisão, o grupo *Olhar Eletrônico*, já citado, reunia Marcelo Tas, Fernando Meirelles, Renato Barbieri e Paulo Morelli em torno da proposta de quebrar os modelos de representação e experimentar novas formas de produção audiovisual, em geral ironizando as convenções jornalísticas e os padrões de objetividade do audiovisual. Segundo Machado (2001), o grupo “reinventou a entrevista televisiva” e também rompeu com as relações hierárquicas entre realizadores e sujeitos enfocados, como no inovador *Do outro lado da sua casa* (1986), documentário sobre moradores de rua que buscou outras soluções

para a representação dos sujeitos enfocados, permitindo-lhes conduzir, de forma aparentemente livre, as entrevistas e filmagens.

Já a terceira geração não teria superado os modelos anteriores, mas solidificado suas conquistas, sintetizando, de forma mais madura, as propostas de seus antecessores. Segundo Machado (2001, p.29), podemos perceber nela “um certo afrouxamento das preocupações locais, a fixação em temáticas de interesse universal e um vínculo mais direto com a produção videográfica internacional”. Éder Santos, Sandra Kogut, Walter Silveira, Arnaldo Antunes e Arthur Omar seriam os principais representantes do “vídeo de criação”, em que “a imagem é mais um gesto iconizado do que o índice de alguma coisa reconhecível em termos de verossimilhança” (MACHADO, 2001, p.30), e o vídeo um “dispositivo de transferência perceptiva” a nos permitir vivenciar experiências alheias como nossas, dando um passo além das propostas anteriores. *Um Passaporte Húngaro* (2003), de Kogut, seria um daqueles filmes que ao invés de um roteiro a guiar filmagem e montagem, se joga no acaso de uma proposta cujo desfecho é uma incógnita, com o intuito de revelar as intersecções de uma história pessoal com a história coletiva – memória, fato e acaso costurados com destreza, para fugir do discurso hermético e tendencioso da tradição documentária.

Mais recentemente, em resposta ao advento do vídeo digital, Arlindo Machado (2007, p.45-47) sugere que, com aprimoramento cada vez maior das condições de pós-produção videográfica e da própria definição da imagem, teríamos levado às últimas consequências os postulados estéticos do Renascimento de uma imaginação puramente conceitual – da imagem como materialização de conceitos e não reflexo do real – quanto também deixado latente “uma certa vontade mimética”. O vídeo digital sintetizaria, deste modo, não só a implosão do visível como também a utopia do absoluto domínio do visível – síntese da mais intensa experimentação vanguardista com a mais arraigada representação realista, que dissolve as fronteiras entre imagens técnicas e imagens artesanais, analógicas e digitais, objetivas ou subjetivas e perpetua, deste modo, sua sintaxe visual híbrida.

Arthur Omar (1993), assim como Dubois e Machado, concorda com o caráter híbrido da linguagem do vídeo, mas a partir de um raciocínio diametralmente oposto: para ele, o vídeo – e não o cinema – é que guarda como principal característica a transparência, pois apesar de toda opacidade aparente

(computação gráfica, baixa definição, etc.), seu potencial de simultaneidade, sua natureza transportadora, seu caráter de vigilância, seriam muito mais preponderantes que seu aspecto de construção discursiva:

É uma sensação de simultaneidade que retira o peso retórico da construção visual, e a naturaliza, a “singeliza”, desproblematizando-a. A câmera de vídeo, uma vez ligada, não precisa estar enquadrando nada de especial para que esteja sempre exercendo sua função. Não depende de nenhuma decisão significativa, de nenhuma finalidade. (OMAR, 1993, p.141).

A câmera de vídeo seria um instrumento de vigilância por excelência, pois cumpre sua função sempre que ligada, independente do que enfoca – “olho indeterminado” a olhar tudo que esteja à frente ou atrás da objetiva – verdadeiro panóptico eletrônico. Omar (1993) chama atenção para como o material bruto do vídeo é mais “errático” que o do cinema, ou seja, para o espírito *making of* de poder filmar não somente um fragmento, mas o antes, o durante e o depois, algo absolutamente inviável em película. Assim, com uma ferramenta sem qualquer intenção de significar, mas a tudo capturar, o videasta seria “o vigilante da sua própria cena”, aquele que não só supervisiona produtores, objetos, atores, mas a si mesmo, o tempo todo – uma situação incontornável em razão da natureza transportadora da câmera de vídeo, essa simultaneidade que Omar supõe ser seu traço mais fascinante. Para ele, o fato de a imagem videográfica estar sempre limitada pelo quadro de um monitor, ao invés de promover a ruptura da “impressão de realidade” e sua desconstrução, como supõe Machado, acentuaria sua natureza de janela, pois os limites do quadro teriam “estatuto de coisa vaga”, como comprovaria o fato de poderem coexistir, em seu interior, diversos quadros independentes e simultâneos, sem que um interfira no sentido do outro.

A descontinuidade agora se tornou regra, não como um procedimento de vanguarda que tivesse sido incorporado, mas porque a banalização vigilancial da imagem de vídeo permite a simultaneidade não-conflitante de coisas heterogêneas. Paradoxalmente, é sempre uma mesma realidade que se encontra por trás de todas as imagens de vídeo, apesar das distorções e efeitos que essa imagem possa vir a sofrer. (OMAR, 1993, p.143, grifo nosso).

Omar acredita que a vanguarda cinematográfica, no seu trabalho de desconstrução dos mecanismos tradicionais de representação, acabou por naturalizar o diferente, ou seja, por transformar os choques, rupturas e demais propostas inovadoras em algo comum, banalizado – como, de fato, a estética *pop* do videoclipe certamente se alimentou das conquistas da videoarte, ao aproveitar-se de sua linguagem não linear e fragmentária. Assim, por trás de toda a conceituação, abstração e desrealização que a imagem eletrônica possa realizar, o padrão de vigilância – efeito janela simultânea – irá sempre prevalecer, tão banalizada a imagem do vídeo se encontra, transfigurando-se, no pós-modernismo, em “uma espécie de ‘vigilância fractal’, que determina a consciência do sujeito, mesmo diante dos mais radicais experimentos em computação, e que o olho esquadrinha com indiferença” (OMAR, 1993, p.144). Essa seria justamente a condição necessária para tornar o vídeo uma ferramenta hibridizada, que se alimenta da coexistência de formas de arte as mais variadas, e que necessita de um superartista, o artista do futuro – aquele que, ao contrário do artista tradicional, não se especializa em nenhuma linguagem, mas consegue fazer, como ninguém, a síntese das mais diversas sensações e linguagens, um indivíduo “completo e compacto” – para não só operar os programas, como explorar e extrapolar suas possibilidades plásticas e expressivas.

A isso se chamou *pós-modernismo*, e parecia estilo, apesar da falta de estilo. Na verdade, o pós-modernismo se revela hoje como algo que decorre da estrutura inerente à vivência do vídeo na sociedade contemporânea. Com o advento da digitalização generalizada, fruto do avanço da computação, o artista extrapola sua especialização, e, com a mente já formada no universo típico do vídeo, poderá influir na estruturação de diversas matérias. (OMAR, 1993, p.144).

Próximo do que afirma Omar, para Steven Connor (1993), a TV, o vídeo e o filme, como técnicas de reprodução tecnológica e meios da cultura de massa, são tipicamente pós-modernos, o que se evidenciaria principalmente na superação da narrativa modernista do artista individual, representando a aparente substituição da singularidade, da permanência e da transcendência que marcam a interferência da subjetividade do artista sobre o meio, pela multiplicidade, a transitoriedade e o anonimato:

A TV e o vídeo abrangem, tal como o filme, os dois mundos da cultura de massa e da cultura minoritária de vanguarda. Outro modo de dizê-lo é que o vídeo exemplifica de maneira particularmente intensa a dicotomia pós-moderna entre estratégias disruptivas de vanguarda e os processos mediante os quais essas estratégias são absorvidas e neutralizadas. (CONNOR, 1993, p. 129).

Fazendo referência a diversos autores e teóricos da pós-modernidade, Connor observa dois tipos de posicionamentos encontrados em relação ao audiovisual: de um lado, teóricos como John Wyner e Fredric Jameson, dariam ênfase ao seu caráter transgressor, progressista e vanguardista; de outro, pensadores como Jean Baudrillard e Christian Metz, dariam ênfase ao seu caráter incorporativo, ou seja, à sua utilização como instrumento de opressão e privação intelectual. Para o autor, no entanto, o posicionamento num ou noutro extremo ignora que ambas as possibilidades se verificam:

Mas na verdade não há razão para supor que as práticas particulares ou estruturas representacionais características de (algumas formas de) videoarte experimental sejam mais intrínsecas ao meio do que as práticas ou estruturas que o vídeo partilha com o filme ou mesmo com os romances. (CONNOR, 1993, p.134).

Em suma, o autor acredita que a teoria pós-moderna se perde entre defender os aspectos negativos da TV e do vídeo (a alienação, o êxtase da comunicação, a simulação) e pleitear o seu potencial progressista ao mesmo tempo, de modo que “a força da hipótese pós-moderna mostra ser sua fraqueza” (CONNOR, 1993, p.140).

Como podemos observar através dos diferentes teóricos apresentados até então, as dicotomias transparência/opacidade, ou seus termos correspondentes realidade/representação, não-ficção/ficção, incorporação/transgressão, etc., aparecem como elemento central na busca de uma especificidade, uma singularidade no fenômeno do vídeo, evidenciando a permeabilidade deste debate no terreno dos estudos da imagem, desde o advento da fotografia. Grosso modo, num dos polos desta dualidade, sobressai o aspecto realista e figurativo das imagens técnicas, ou seja, o caráter documental que carregam a fotografia, o cinema, a televisão e o vídeo, na maior parte das vezes visto como forma alienante ou estratégia de manipulação. Do outro lado, busca-se evidenciar o caráter de construção discursiva dessas máquinas de imagens, ou seja,

o processo de produção de sentido que envolvem, então pensadas como forma de representação, como se o fato de desconstruir estratégias narrativas tradicionais devolvesse ao audiovisual um aspecto de resistência, de vanguarda.

Os diversos autores consultados, apesar de definirem o vídeo a partir de posicionamentos opostos em relação a essa dicotomia, nos levam a pensar que o audiovisual, para além das diferenças teóricas e estéticas, é uma plataforma de expressão cujo potencial parece permanecer na fronteira entre essas duas grandes tendências, realidade e representação – ou seus conceitos correspondentes, a depender do recorte preferido – uma vez que este paradoxo emerge na constatação de seu caráter híbrido, múltiplo e dúbio.

Nesse sentido, acreditamos que a imagem-som em movimento, legitimada pela credibilidade do visível, foi apropriada socialmente tanto como documento e prova incontestável da existência de fatos e objetos, quanto como a mais versátil e transgressora plataforma de produção de sentidos, guardando sua potencialidade justamente nessa posição fronteira entre realidade e representação, entre transparência e opacidade, entre o documento e a ficção, entre a incorporação e a transgressão, ou seja, permanecendo nesse limiar e alimentando-se da ampla gama de possibilidades que esta posição lhe oferece enquanto ferramenta expressiva e comunicativa.

Portanto, aprofundamos a seguir num nicho da produção audiovisual em que todas as potencialidades do vídeo (fácil operação, baixo custo, portabilidade, manipulabilidade, simultaneidade, transparência, opacidade, etc.) foram colocadas a serviço da mobilização, transformação e organização da sociedade, geralmente buscando romper os padrões hegemônicos de produção e distribuição dos produtos audiovisuais: num primeiro momento, como forma de engajamento político, e num segundo momento buscando desconstruir a própria pretensão de engajar o público. Vídeo militante, alternativo, popular, independente ou comunitário – muitas alcunhas para uma ferramenta ambígua, paradoxal e em constante devir.

2.2 A PROMESSA DA IMAGEM NAS MÃOS: DO VÍDEO MILITANTE AO VÍDEO POPULAR

Interessante notar como Arlindo Machado, ao comentar a geração do vídeo independente, ao menos na bibliografia a que tivemos acesso, em nenhum

momento menciona os feitos do movimento do vídeo popular – importante braço da produção videográfica brasileira, cuja atuação foi bastante significativa na época do *boom* do vídeo no país, especialmente entre o final da década de 1970 e início dos anos 1990. A opção de passar ao largo do vídeo popular, longe de revelar desconhecimento, nos parece indicar a pouca afinidade do autor com o caráter fortemente militante e político que marcou essa produção, cujo idealismo, ao mesmo tempo em que permitiu a organização de uma importante rede independente de formação, produção e distribuição videográfica, também culminou num sectarismo típico de posicionamentos políticos ortodoxos, em que os rígidos princípios morais e/ou ideológicos se tornam amarras que dificultam o diálogo ou inserção de novas demandas e possibilidades, vindo a estimular a dispersão dos grupos, ao invés da articulação de iniciativas e parceiros, como podemos notar a partir da trajetória do vídeo popular.

Para termos uma dimensão da amplitude desse movimento, o Núcleo Piratininga de Comunicação (2007), do Rio de Janeiro, lançou um catálogo buscando sistematizar, divulgar e conservar a incrível variedade de realizações e produções dentro deste “gênero”, a qual, dispersa e desconhecida, estaria sendo subaproveitada¹⁴. O volume catalogou 320 vídeos populares, organizados de acordo com as seguintes temáticas: comunicação alternativa, experiências populares, história do Brasil, povos indígenas, adolescência e juventude, lutas mundiais, lutas pela terra, lutas urbanas, meio ambiente, manifestações culturais, movimento negro, movimento sindical, questão de gênero, realidade brasileira e saúde do trabalhador – rol que nos dá apenas uma dimensão da variedade de questões que podem ser abordadas por esse nicho da produção audiovisual, e que certamente representa somente uma amostra da quantidade e variedade de experiências passadas ou em andamento neste campo, as quais paulatinamente vêm sendo sistematizadas e reconhecidas através de projetos e pesquisas, como a que resultou neste catálogo, sendo importante também destacar, nesse sentido, a contribuição de vários pesquisadores que trabalham, direta ou transversalmente, com o vídeo popular e seus herdeiros em seus trabalhos acadêmicos, alguns dos quais referenciados neste trabalho.

¹⁴ Além do catálogo, a iniciativa se desdobrou na constituição de ao menos 50 DVDtecas populares em todo o país, que foram vendidas a preço de custo aos grupos e organizações interessados em utilizar esses vídeos como ferramenta de educação, informação e mobilização social.

Um dos primeiros esforços de estudo e reflexão sobre o vídeo popular no Brasil foi empreendido por Luiz Fernando Santoro (1989) em sua tese de doutoramento, que resultou numa das principais publicações sobre o tema. Santoro foi o primeiro presidente da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), e acompanhou de perto a ascensão, auge e desarticulação dessa entidade, cuja trajetória nos diz bastante sobre os objetivos e princípios que nortearam essas produções, os quais repercutem até hoje nas experiências e realizações videográficas contemporâneas. Mais próximo do que defende Arthur Omar, é importante demarcar que o autor também defende o efeito de realidade como um dos principais diferenciais do vídeo em relação às demais técnicas audiovisuais:

Outro elemento que diferencia fundamentalmente o filme do teipe é a idéia de “presença” deste último, isto é, a sua “impressão de realidade”. A imagem de televisão, seja em videoteipe, seja numa transmissão “ao vivo”, possui brilho, contraste e definição característicos, que a tornam aparentemente mais real do que a produzida por material cinematográfico, já que a imagem é, em televisão, produzida eletronicamente, e não quimicamente, como no cinema. A imagem fica “limpa”, sem ruídos, e este aspecto tem evidente vantagem numa cobertura jornalística, em sua busca constante pelo realismo e pela objetividade, mesmo que relativos, no tratamento de uma matéria. (SANTORO, 1989, p.55, grifo nosso).

Santoro (1989, p.19-22) ainda observa outras vantagens que o vídeo – então inovador sistema composto de câmera portátil, fita VHS e vídeo cassete, ou suas variáveis – oferecia em relação a outros meios de comunicação, entre eles facilidade operacional, baixo custo de produção, circulação dirigida, independência na produção, facilidade de copiagem, simultaneidade/monitoramento direto, sincronismo de som e imagem num mesmo equipamento, enfim, tudo contribuindo para que nele se depositasse a esperança de democratização do acesso aos meios de produção audiovisual, (até então monopolizados pelo cinema e a televisão), constituindo-se como uma importante ferramenta de intervenção e transformação social.

O pontapé inicial desse ideário, ou melhor, acontecimento histórico responsável por deflagrar o que chamou de *vídeo militante*, antecessor do vídeo popular, teria sido, segundo Santoro (1989, p.22-25), uma declaração de Godard feita no auge da contracultura no final da década de 1960 durante um evento sobre

cinema em Montreal¹⁵, em que o cineasta teria incitado os estudantes a “tomar a imagem nas mãos” como forma de guerrilha contra a televisão de massa, “a partir de propostas de uma real democracia, sem qualquer tipo de discriminação, contra a alienação ou a autoridade institucionalizada”. A experiência das TVs comunitárias canadenses, na década de 1970, seria um bom exemplo do potencial de animação social da imagem eletrônica, tendo revelado o vídeo como promessa relações sociais renovadas.

No início da década de 70 o vídeo passa a ser entendido, por sua potencialidade, como instrumento da *contra-informação*, isto é, que pode opor à informação hegemônica, veiculada pelos meios de comunicação de massa, uma outra verdade, uma outra informação que venha a preencher a lacuna deixada por esses meios pela omissão ou tratamento superficial de temas que questionem as relações de poder estabelecidas. (SANTORO, 1989, p.22-23).

De acordo com Baldelli (1971 Apud SANTORO, 1989, p.23), a ideia de contra informação, a partir da perspectiva da luta de classes, teria como linhas básicas de ação a guerrilha receptiva (decodificação/leitura crítica dos meios); a utilização dos meios de comunicação tradicionais para expressão de conteúdos não usuais ou diferenciados; e a criação de circuitos específicos, de alcance reduzido – aspectos na maioria das vezes presentes nas propostas de vídeo popular, evidenciando seu vínculo com o vídeo militante.

A diferença entre esses dois tipos de práticas é que o vídeo popular é considerado por Santoro (1989, p.59-61) aquele que resulta especificamente da atuação de grupos de vídeo junto aos movimentos populares (associações de bairro, sindicatos e demais grupos organizados), buscando principalmente “uma maior *participação política* das classes populares em todos os setores da sociedade”. Seriam produções de instituições ou grupos independentes, voltadas para os interesses dos movimentos, de preferência com a participação dos grupos populares, e diferentes, deste modo, do vídeo alternativo, aquele que não se faria necessariamente a partir dos interesses das classes populares, abrangendo, segundo este recorte, tanto a videoarte quanto as realizações de produtoras comerciais para a televisão.

¹⁵ Godard teria tido: “Quero dizer ao público, inicialmente, que ele não possui esse instrumento de comunicação – ainda na mão dos ‘notáveis’ –, mas que poderá servir-se dele se lhes derem oportunidade, para dizer e ver o que quiser, e como quiser”. (Cf. GAUTHIER, 1979, p.72 apud SANTORO, 1989, p.22).

Assim como o vídeo militante, o vídeo popular é fruto de um contexto histórico de luta por uma sociedade mais justa e igualitária, que buscou nessa ferramenta uma forma de democratizar os meios de comunicação, buscando tornar seus processos cada vez mais horizontais. Nesse sentido, fortalece-se ao longo dos anos 1970 e 1980 através da inserção de grupos sociais no processo de produção e gestão de meios próprios, como forma de se contrapor à verticalização da televisão que, além de abrir pouco espaço para programação local, manteria distância dos movimentos populares, os quais, quando mostrados ali, dificilmente conseguiam expressar seu ponto de vista (SANTORO, 1989, p.62).

Nesse sentido, o vídeo popular, diferentemente do vídeo militante, assume uma demanda específica dos movimentos sociais organizados – uma demanda por autonomia e independência em seus processos comunicativos – que não cabia na estrutura da mídia tradicional. Santoro ainda relaciona a expansão do movimento do vídeo popular ao aumento da profissionalização em comunicação – que teria ampliado a formação de agentes comunicativos nas bases e o aprimoramento de suas produções –, além do incentivo financeiro da Igreja Católica, com o importante trabalho de educação e comunicação popular desenvolvido no Brasil por setores progressistas da instituição, ligados à Teologia da Libertação.

A ABVP – inicialmente chamada de Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (ABVMP) – foi fundada em 1984, resultado de eventos e ações que vinham promovendo a valorização do vídeo enquanto ferramenta de mobilização e intervenção social, através de mostras, publicações, oficinas e debates sobre o assunto. Inicialmente formada por cerca de 50 representantes de grupos ligados aos movimentos populares ou indivíduos simpatizantes, sua constituição permitiu a organização e consolidação das prioridades e diretrizes do movimento do vídeo popular, além de ter viabilizado inúmeras iniciativas para a formação de multiplicadores e disseminação de sua metodologia diferenciada de produção videográfica, voltada à produção e circulação de conteúdos contra informativos.

Para que possamos ter uma ideia um pouco mais concreta do escopo do vídeo popular, trataremos a seguir de alguns dos grupos mencionados por Santoro (1989, p.63-81), em grande parte membros da ABVP que, mesmo após

a desarticulação da associação¹⁶, conseguiram realizar um importante e significativo trabalho a partir das prerrogativas que vinham sendo construídas ao longo da década de 1980, contribuindo para que novas possibilidades fossem descobertas e a própria ferramenta do vídeo transformada. Sem a pretensão de realizar aqui uma descrição pormenorizada desses trabalhos, na medida do possível indicamos outras referências que fazem uma análise mais adequada e aprofundada sobre eles.

Como dissemos, algumas dessas iniciativas mantinham forte vínculo com setores politizados da Igreja Católica, em especial as Comunidades Eclesiais de Base. É o caso do *Projeto Audiovisual*, de Teresina (PI), que buscava inserir um circuito de produção videográfica no meio rural, valorizando a cultura regional através da formação, produção e exibição de filmes sobre a questão da terra, o massacre das comunidades indígenas, a pesca e a própria conjuntura religiosa em que estavam inseridos. É o caso também do *Centro de Comunicação de São Miguel* (CEMI)¹⁷, de São Paulo, que desenvolvia um trabalho de comunicação e educação popular voltado à produção e circulação de conteúdos diferenciados com a participação da comunidade; ou ainda do *Centro de Documentação e Memória Popular*¹⁸, de Natal (RN), atualmente chamado *Centro de Direitos Humanos e Memória Popular*, que utiliza tanto rádio quanto vídeo como ferramentas para o registro das lutas populares, articulação social e comunicação comunitária, sendo uma de suas principais realizações a TV Memória Popular.

Outros grupos também davam bastante ênfase ao desenvolvimento comunitário e regional, mas ao invés da influência religiosa, atuavam a partir dos preceitos da educação popular. É o caso da *TV Viva*¹⁹, de Olinda (BA), iniciativa do Centro Cultural Luiz Freire, que realizava programas mensais exibidos em praça pública com o objetivo de tornar o povo protagonista de suas realizações, utilizando uma linguagem humorística e leve na abordagem de temas do cotidiano local. Ou do *Centro de Criação da Imagem Popular* (Cecip)²⁰, do Rio de Janeiro, que até hoje produz materiais educativos em audiovisual e impresso. A organização começou com o projeto *Vídeo Popular*, que produzia e exibia vídeos documentais sobre a comunidade, geralmente envolvendo os moradores nas realizações, o qual se

¹⁶ Apesar de ter existido formalmente até 2001, a ABVP deixou de atuar como produtora de vídeo em meados de 1996.

¹⁷ Mais informações: MENEZES, 2005.

¹⁸ Mais informações: CARVALHO, 1995, e também em SOUZA & LACERDA, 2011.

¹⁹ Mais informações: <http://www.concepto.com.br/cclf/tv.php>

²⁰ Mais informações: <http://www.cecip.org.br>.

desdobrou na criação da TV comunitária *Maxombomba* e inúmeros outros projetos. Já a *TV Bixiga*, no tradicional bairro ítalo-paulistano, foi iniciativa de empresas e instituições da região, que viabilizaram a instalação de monitores em que eram veiculados programas sobre acontecimentos e memórias dos moradores.

Noutra linha de atuação do vídeo popular, a ênfase está nas questões trabalhistas, sindicatos e partidos, como é o caso da *TV dos Trabalhadores*²¹, de São Paulo, iniciativa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC Paulista, ou ainda a *TV dos Bancários*: em ambas as experiências, o vídeo foi utilizado para trabalhar a imagem do mundo operário e produzir conteúdos a partir das bases, além de ter constituído uma importante ferramenta de mobilização e registro de lutas e campanhas. Único representante paranaense citado por Santoro (1989), o projeto *Vídeo Memória*, iniciativa de um grupo de sociólogos, historiadores e jornalistas, também teria buscado trabalhar a memória dos movimentos sociais do estado, em parceria com a Fundação Elcy Pinheiro e o Movimentos dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST).

Luis Fernando Santoro relaciona também alguns grupos independentes que teriam atuado a partir de demandas específicas, como é o caso da *Lilith Vídeo*²², de São Paulo, que realizou produções e circuitos voltados à questão de gênero e vinculados ao movimento de mulheres; ou então dos cariocas da *Enúgbárijó Comunicações* – cujo nome faz menção ao exu mensageiro, também conhecido como “boca coletiva” – com produções voltadas ao registro e transmissão de acontecimentos ligados às minorias sociais (mulheres, índios, negros, etc.).

O autor ainda realizou um importante esforço de comparação do movimento do vídeo popular brasileiro com as demais experiências latino-americanas, vindo a constatar novamente seu viés político revolucionário, voltado à mobilização e transformação da sociedade através de uma rebeldia estética que tinha como objetivo “detonar o debate em grupo ou reflexão nos indivíduos, opondo-se assim ao cinema industrial, comercial e colonizador, com um cinema de informação, artesanal e liberador” (SANTORO, 1989, p.84).

Apesar de enfraquecido pelas dificuldades de financiamento e pela repressão política que marcou os anos 1970 na região, o *novo cine latino-americano* teria assumido seu compromisso com as lutas populares, consolidando espaços de

²¹ Mais informações: <http://www.tvt.org.br>.

²² Mais informações: ALBUQUERQUE, 1988.

discussão e viabilização de propostas para seu fortalecimento: seja para buscar reconstruir o tecido social e a identidade nacional (Chile), seja para estimular a promoção humana e o desenvolvimento social (Peru e Equador), ou abrir espaço para a diversidade e multietnicidade de seus povos (Bolívia), as experiências de vídeo popular na América Latina teriam sido levadas a cabo como ferramenta estratégica de luta e transformação social.

As comunidades gostam de mostrar suas coisas, cores, música, vestimentas, bailes, ritos e, evidentemente, de ver-se a si mesmas e a outras comunidades. O vídeo possibilita gerar esse espaço de intercâmbio. Ele permite que a comunidade se reúna não apenas para a produção do programa, como também para a sua exibição, logrando um espaço de comunicação interpessoal muito intenso. (MATERIALES para la Comunicación Popular, 1987, p.23 Apud SANTORO, 1989, p.94, grifo nosso).

Podemos verificar que a atuação da ABVP e o fortalecimento do vídeo popular realizaram a consolidação de preceitos e diretrizes que permeiam não somente as iniciativas citadas, mas muitas outras que, de forma geral, envolvem a defesa da democratização dos meios de comunicação, especificamente através do vídeo, como estratégia de organização social e mobilização, de circulação de outros tipos de conteúdos, pautados principalmente pela preocupação em “dar voz aos que não têm voz”, idealizando “a imagem nas mãos” como forma de atingir não somente metas políticas, mas novas formas de interação social. Vale ponderar que o aspecto fortemente contra informativo, essa postura de guerrilha, que recusa inserir-se no contexto da mídia de massa e busca construir um aparato completo de formação, produção e exibição, marginal e independente da mídia hegemônica, aponta para um contexto em que se pensava impossível viabilizar o projeto político dos movimentos populares com o auxílio das instituições públicas ou privadas, muito menos utilizando da estrutura comunicacional hegemônica, cenário que se transformou a partir da segunda metade da década de 1990, interferindo, conseqüentemente, nos desdobramentos que veremos adiante.

Como aponta Cândido José Mendes de Almeida (1988, p.32), a diferença entre o que chamou de vídeo alternativo e o restante da produção audiovisual independente é justamente o caráter de “contracultura eletrônica” do primeiro, que busca não utilizar a televisão como mecanismo de escoamento de

seus vídeos, mas construir circuitos independentes e à margem da comunicação de massa, realizando “uma leitura crítica da mesma” e utilizando o vídeo como forma de “registro de suas relações sociais” ou “instrumento de ação política”. As experiências do que chamou de “TV de guerrilha” teriam se materializado através de grupos como *Olhar Eletrônico*, *TV Olho*, *TV Viva*, *TV Bixiga*, *TV dos Trabalhadores*, as quais, ao que nos parece, são exemplos que transitam entre as tendências independente e alternativa apontadas pelo autor. Assim mesmo, vale observar mais esta constatação de como foi importante para o vídeo popular distinguir-se do restante da produção audiovisual considerada independente através de uma postura mais rígida em relação ao caráter contra hegemônico de suas propostas, supostamente “mais alternativas” que as demais, além de mais compromissadas com as demandas dos movimentos populares, e conseqüentemente, do próprio povo.

2.2.1 O Dilema de dar Voz ao Povo

De acordo com Henrique Luiz Pereira Oliveira (1999), o vídeo popular, na vontade de superar a separação entre produtores, protagonistas e espectadores, apostou na participação e na valorização do processo de envolvimento das comunidades nas realizações, deixando para segundo plano a qualidade do produto final. A defesa do vídeo processo, com ênfase na formação de novos grupos de realizadores, tinha como principal objetivo diminuir a dependência de profissionais especializados, invertendo os padrões verticais de produção comunicativa. A participação idealizada pelo movimento do vídeo popular não teria como fim somente inserir as comunidades no processo de produção dos vídeos, mas pretendia, sobretudo, fortalecer o engajamento dos grupos sociais na transformação de suas realidades, na mudança de suas próprias condições de vida. Oliveira ainda chama a atenção para a forma como, na maior parte das experiências, esse engajamento foi trabalhado através dos recursos videográficos, ancorando-se, justamente, no traço documental do audiovisual:

Para um dado mundo se tornar perceptível (uma sociedade injusta ou uma sociedade melhor, por exemplo) deve se constituir como seu correlato uma forma de percepção necessária à apreensão deste mundo, o que implica em ativar a experiência de realidade dos espectadores e em positivar determinados componentes da sua

condição de agentes. A criação de um plano de realidade capaz de incitar à ação requer a delimitação do campo de observação, centrando o foco para um aspecto específico da existência, de modo a deixar patente o que está errado, o problema. A materialização de uma realidade-problema freqüentemente é efetuada pela exploração do caráter documental da imagem. A câmera é utilizada para expor a realidade na sua crueza, de modo a produzir evidências “realistas” aptas a captar o interesse e a mobilizar vontade de agir dos espectadores. (OLIVEIRA, 2001a, p.2-3, grifo nosso).

Henrique Oliveira (2001a, p.5) sublinha como característica típica do vídeo popular sua demanda de convencer o espectador sobre a necessidade de transformar uma dada realidade, tornando os indivíduos e grupos “agentes de uma ação transformadora”. Porém, constata o autor que o projeto de participação acabara por dar mais vazão à visão de mundo dos realizadores (educadores, comunicadores, e outros profissionais responsáveis pela formação dos alunos e condução das filmagens), do que aos ideais dos movimentos sociais – ou do povo – de fato, vindo a promessa de “dar voz aos que não têm voz” mostrar-se não somente utópica como frágil, arrefecendo, por conseguinte, as expectativas em relação ao potencial transformador do vídeo.

Jean-Claude Bernardet (1985) continua sendo uma das principais referências sobre o dilema de “dar voz ao povo” que, entre as décadas de 1960 e 1980, teria abalado a crença no potencial de transformação social, não só do vídeo popular, mas das artes e demais produções simbólicas em geral. Seu estudo tem o mérito de alertar para o potencial criador que emergia dessa crise e de suas contradições, para a importância das transformações estéticas e ideológicas que se sucederam a ela, e que repercutiram profundamente na “forma” dos filmes do período. Como adverte de antemão Bernardet (1985, p.8), “as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo” – relação esta que, segundo o autor, extrapola o campo da temática social ou popular, para acontecer principalmente no campo da linguagem.

A preocupação principal do crítico ao longo da análise de cerca de vinte curtas-metragens do período foi identificar “quem era o dono do discurso”, mostrando como, apesar de pretenderem dar a voz ao povo, e de terem experimentado diferentes formas e recursos da linguagem audiovisual para

atingirem esse objetivo, tal pretensão vinha carregada de dilemas, e revelava encontros – e desencontros – entre cineastas e povo. .

Sob influência da evolução política posterior ao golpe militar de 1964, dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas, do aparecimento das minorias que colocaram a questão do outro, da evolução do Cinema Novo e da perda de sua hegemonia ideológica e estética, das preocupações quanto à linguagem cinematográfica, ao realismo e à metalinguagem, este cinema viveu uma crise intensa, profundamente criadora e vital. (BERNARDET, 1985, p.8).

A crise do que chamou de “modelo sociológico” de documentário – aquele que se apresenta como um discurso inquestionável de uma dada realidade, em geral utilizando do locutor onisciente, e de um sistema de generalização a partir do fragmento (sistema particular-geral) – teria levado à experimentação de novas formas documentárias, que passaram a descentrar um olhar pretensioso sobre o outro para, num movimento de “voltar para si mesmo”, questionarem a objetividade com que o cinema vinha tratando as questões sociais. Assim, filmes como *Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor, começam a observar não mais o contexto do povo, mais o próprio contexto (no caso, da classe média), como um “espelho a perturbar o método”.

Na mesma linha do que experimentava Jean Rouch em seu cinema verdade, Bernardet observa alguns filmes que, no Brasil, buscaram descobrir uma “nova dramaturgia documentária”, baseados numa postura mais honesta em relação à interferência da câmera na realidade, em que o filme é visto como “agente de transformação”, ou seja, “o que ele filma é essa transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento dessa transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real” (BERNARDET, 1985, p.64, grifo nosso). O real deixa de ser um fetiche, um tabu, permitindo que os discursos sobre ele passem a ser continuamente relativizados e questionados – auto reflexividade que, segundo Francisco Elinaldo Teixeira (2004, p.35), fez a “voz do documentarista” emergir para o primeiro plano, “com a forma-documentário assumindo-se plenamente como discurso construído no real” – assim como propôs Arthur Omar em *Congo*.

Como pressupõe Bernardet (1985, p.186), o fato de os cineastas do modelo sociológico não conseguirem fazer emergir o outro decorria das limitações

da linguagem, a qual deveria ser “rompida” para que essa possibilidade se concretizasse. Deste modo, o que se transformaria, na transição do modelo sociológico para os seus sucessores, é a visão de realidade, a qual deixaria de se definir pela “produção material” e passaria a se caracterizar pelo imaginário e pela produção simbólica (grifo nosso). Em termos de linguagem, essa passagem seria assinalada por três elementos:

[...] deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambiguidade. (BERNARDET, 1985, p.189).

No entanto, nada disso seria o bastante para fazer emergir o outro. Isso porque, de acordo com Bernardet, essa possibilidade estaria diretamente vinculada à propriedade dos meios de produção, de modo que, ao pretenderem-se “porta-vozes” do povo, mantendo-se sempre no comando da “palavra final”, os cineastas do período teriam, no máximo, “emprestado” a palavra ao povo – conclusão que, segundo o autor, relaciona-se diretamente à crise da esquerda e à constatação de que todos os esforços da intelectualidade teriam falhado na compreensão da sociedade brasileira.

Dilemas e questionamentos que, por conseguinte, foram abordados como tema de diversos documentários, manifestando-se, sobretudo, na linguagem: ao invés de voltar-se para o registro da cultura e tradições populares, como forma de definir uma “identidade nacional”, o documentário passa a ser utilizado para revelar a impossibilidade de executar essa tarefa, investindo numa postura menos pretensiosa e mais reflexiva. Segundo acredita Bernardet (1985, p.191), “a valorização do discurso do documentarista é tanto reflexão sobre si e até narcisismo, quanto a expressão de um relativismo que propicia o aparecimento das relações de classe que atuam nos filmes”. O autor ainda alerta para a tendência de a linguagem ambivalente, fragmentada e reflexiva que marcou a reação ao modelo sociológico, também se tornar “fórmula que não revela mais nada e que usa os cineastas mais do que eles a usam”.

Como pudemos observar, a vontade de democratizar os meios de produção audiovisual, no período abordado por Bernardet, encontrou um grande

empecilho quando se constatou que, apesar de ser mostrado na tela, o povo continuava não “falando por si mesmo”, nem possuía de fato a “imagem nas mãos”. De modo que outras soluções precisavam ser pensadas – e experimentadas – visando o sucesso da empreitada.

2.3 DO VÍDEO POPULAR AO VÍDEO COMUNITÁRIO CONTEMPORÂNEO

No cenário acima exposto, certamente mais complexo do que podemos dimensionar, é determinante a influência do contexto político pós-democratização na transformação das expectativas em torno do audiovisual como ferramenta de transformação social, cujo principal aspecto teria sido o refluxo dos movimentos populares e o fortalecimento do terceiro setor.

Segundo Henrique Luiz Pereira Oliveira (1999, p.150), isso teria determinado uma mudança de postura em relação à questão da participação no âmbito do vídeo independente, a qual teria passado a compreender o ato de ver, e não somente o processo, evidenciado na tendência de buscar, cada vez mais, a interatividade durante a recepção. Como bem coloca o autor,

Os sujeitos que emergem fora da polaridade classista permitem a percepção de novos problemas e de novas realidades, mas ao mesmo tempo torna-se confuso determinar para onde caminham. No lugar dos sujeitos que lutam pela transformação da sociedade entram em cena outras figuras: o sujeito consumidor, o sujeito soberano do seu corpo (da sua sexualidade), o sujeito que busca a sua identidade, o sujeito cidadão. Estes novos sujeitos lutam por causas mais imediatas e palpáveis, que não podem aguardar a transformação das estruturas sociais, nem necessariamente remetem a ela. (OLIVEIRA, 2001b, p.427).

Oliveira (2001b, p.428) constatou que a dificuldade em definir consensos sobre a ação política ao longo da década de 1990, como reflexo da inserção de medidas neoliberais na América Latina, levou à “fragmentação do povo”, o que aconteceu no mesmo momento em que os acordos de cooperação financeira internacional recuaram, forçando a busca de outras fontes de financiamento para a produção audiovisual independente. Tal reviravolta teria gerado “um impasse entre o compromisso social e necessidade de autofinanciamento das ONGs”, impondo a aproximação das iniciativas a modelos que tanto haviam sido combatidos pelo vídeo

popular. A deflagração desta crise de identidade teria contado ainda com o agravante da incorporação do povo à televisão, a qual passou a utilizar a cultura popular como forma de ampliar a audiência, vindo a simular, no mesmo sentido, a interatividade que parecia poder dar fôlego à produção independente.

Assim, ao galgar seu lugar no “novo espaço audiovisual latino-americano”, teria ocorrido o deslocamento do vídeo popular típico para o que o autor define como “vídeo com simulação de interatividade”, demarcando mudanças tanto na relação dos realizadores audiovisuais com os movimentos populares, quanto na maneira como pretendiam influenciar a percepção do público. Como afirma Oliveira (2001a, p.14, grifo nosso), “A forma e o conteúdo destes vídeos incitam os espectadores a redefinir o modo de perceber a realidade”.

O vídeo de simulação de interatividade teria como características a *indução ao engano* – quando inesperadamente se inverte um discurso previsível, solicitando o engajamento do espectador; a *reversibilidade* – ou possibilidade de projetar futuros possíveis (outras realidades) e depois retornar ao mundo “real”; o exercício mental de construção do problema ao invés do problema dado, ou seja, a *problematização como ação*; a *multiplicação de vozes*, como expressão da diversidade de formas de compreensão da realidade; enfim, traços de que a informação se “constrói em uma relação interativa” (OLIVEIRA, 2001b, p.440), em que o espectador deve assumir uma postura ativa de reflexão, que o permita equacionar o problema e fazer escolhas, ao invés de assumir um cenário pré-moldado por outros de forma passiva.

Segundo Oliveira, ainda que os vídeos de interatividade deixem de problematizar as próprias representações, eles repercutem os questionamentos em torno das representações socialmente instituídas, evidenciando seu vínculo com as discussões em torno da valorização da cultura popular que marcaram as décadas de 1980 e 1990.

A passagem do acento na participação durante o processo de produção, que permeou o vídeo popular típico, para a ênfase na participação durante a recepção, característica dos vídeos de interatividade, corresponde a um deslocamento da incitação às ações coletivas para um exercício de desconstrução de conceitos e representações, implicando em uma mudança no modo de engajar o espectador nos problemas enfocados pelos vídeos. (OLIVEIRA, 2001b, p.441, grifo nosso).

Essa transformação também é indicada por Clarisse Alvarenga (2004), que identifica uma trajetória que parte do vídeo militante (anos 1960), passa pelo vídeo popular (1980) e se transforma no que designou vídeo comunitário contemporâneo (a partir da segunda metade da década de 1990). Observando uma intensa produção videográfica realizada tanto da área urbana como rural, tanto nas periferias e centros urbanos, quanto nas comunidades ribeirinhas e indígenas, a autora vincula o cenário à proliferação de projetos envolvendo oficinas de vídeo, viabilizados pela versatilidade e acessibilidade desta ferramenta comunicativa e também pela mesma utopia de “dar voz ao outro” que impulsionara o vídeo popular, propondo, no entanto, soluções diferentes para lidar com o “nó da participação”.

Segundo Alvarenga (2004, p.47), a proposta do vídeo militante foi reformulada pelo vídeo popular para demarcar uma prática diferente, com ênfase na demanda dos movimentos populares e seu compromisso de classe, ainda que tenha se apropriado de traços fundamentais de seu antecessor, como a contra informação, a vídeo animação e a questão da participação. No entanto, no mesmo sentido que Bernardet, ela constata quão pretensiosa era a diretriz de “dar a voz ao outro”, de modo que a superação deste dilema necessariamente teve de voltar seus esforços para criação de novas formas de interação através do vídeo, a partir, necessariamente, de novas posturas e expectativas em relação à sua utilização e sua função social.

Como vimos observando neste trabalho, a tendência de combater o ilusionismo da imagem, apontando para opacidade da imagem-som em movimento, e para a relatividade e obliquidade de toda representação, acaba por exigir justamente esse reposicionamento em relação ao audiovisual, cujas expectativas acabam sendo mais “modestas” e despretensiosas, evitando contrapor às representações dominantes outras formas de representações unívocas, herméticas ou estáveis, que pretendam registrar o real ou apreender identidades.

Neste sentido, buscando compreender o potencial de uma câmera arraigada numa comunidade, Alvarenga notou que, apesar de tributário ao vídeo popular, o vídeo comunitário contemporâneo ganhou força, especialmente a partir da segunda metade da década de 1990, arriscando outros caminhos para a representação do povo, os quais foram experimentados justamente no sentido de

contribuir para que esses grupos tivessem cada vez mais autonomia e liberdade no processo de produção.

2.3.1 Experimentando Novas Formas de Interação Social

Alvarenga (2004) organizou as dez iniciativas que compuseram seu corpus de análise em quatro tendências, de acordo com as especificidades das propostas: atuação indigenista, produção de vídeo curta-metragem, por uma pedagogia da imagem, e transmissão televisiva.

No terreno da atuação indigenista, uma das principais referências é o projeto *Vídeo nas Aldeias*²³, criado na década de 1980, dentro do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em São Paulo, e idealizado pelo cineasta Vicent Carelli e as antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão. Inicialmente, o objetivo era promover o encontro entre brancos e índios, como estratégia para engajar a equipe na causa indígena, utilizando o vídeo como forma de registro das culturas e apreensão de suas identidades. Segundo Alvarenga, a metodologia de trabalho sofreu diversas atualizações ao longo do tempo, vindo abandonar uma visão estereotipada e folclorizada do índio, para investir numa postura mais próxima à interação idealizada pelo cinema de Jean Rouch. Assim, a partir de 1998, o projeto passa a oferecer oficinas para a formação de produtores indígenas, centralizando o processo de produção audiovisual compartilhada, e tornando-se, em 2000, uma organização independente sediada em Olinda (PE). Com a participação dos índios, a tendência dos coordenadores foi trabalhar para que se mudasse o enfoque do registro de festas e rituais, ou seja, da busca da identidade daqueles povos, para o cotidiano e outras dimensões da vida nas aldeias. Nas oficinas, os índios vêm aprendendo a operar as câmeras e dominar os processos de montagem e, como afirma Carelli (1998, p.4), o objetivo é superar a descrição visual dos registros, para estimular o desenvolvimento de uma linguagem audiovisual específica, a intencionalidade do discurso fílmico.

A *Anthares Multimeios*²⁴ também é uma iniciativa que vem realizando um trabalho de longa data com os vídeos nas comunidades indígenas. A produtora é dirigida por Gianni Puzzo, um imigrante italiano radicado no Brasil desde

²³ Mais informações: <http://www.videonasaldeias.org.br>.

²⁴ Mais informações: <http://www.antharesmultimeios.com.br>.

1989, cujo interesse pela cultura popular e pela temática social levou a um contínuo trabalho junto à comunidade Waiãpi, realizado desde 1992, quando se aproximou do projeto *Vídeo nas Aldeias*, com quem compartilhou princípios e metodologias. A partir daí, experimentou o mesmo trajeto de abdicação do controle da câmera e ênfase na formação de produtores indígenas – trabalho que extrapola o acervo, hoje com mais de 20 produções, pois segundo Puzzo estimulou e apoiou inúmeras conquistas para os povos indígenas, buscando sempre respeitar as especificidades de cada etnia.

No campo da produção de curta-metragem, o projeto *Oficinas Kinoforum*²⁵ é uma das mais longevas iniciativas de vídeo comunitário, realizado desde 1989 como iniciativa da Associação Cultural Kinoforum, que produz o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. As oficinas de audiovisual vieram com a demanda de ampliar os olhares participantes do festival, através da formação de jovens realizadores na região metropolitana. Tanto nas periferias como nos centros urbanos, o projeto já realizou inúmeras oficinas, que têm como principal objetivo valorizar o cinema enquanto forma de expressão popular, ampliando o acesso e interesse das comunidades na produção cultural e audiovisual, e revelando novos olhares sobre o cotidiano – as produções são exibidas, ainda inéditas, na mostra “Formação do olhar” que integra o festival anualmente. Alvarenga observa a tendência de as oficinas realizadas nos centros culturais resultarem em criações esteticamente mais livres que as realizadas nos bairros periféricos, nos quais se prefere trabalhar com a linguagem do documentário.

Também no âmbito dos curtas-metragens, o projeto *BH Cidadania* seria uma importante experiência, uma vez que integra um conjunto de ações da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte voltado para minimizar os problemas sociais da região. A partir de uma ação pontual de gravação de depoimentos em vídeo cabines, a iniciativa desdobrou-se na realização de oficinas com jovens de cada regional atendida pelo programa – as Oficinas de Audiovisual – que segundo o coordenador, Sílvio Leite, representam mais que uma oportunidade de formação profissional, um mecanismo de fortalecimento da autoestima das comunidades. De acordo com Alvarenga, os vídeos do projeto concentram-se nos formatos do documentário e da animação, abordando temas como música, violência e uso de

²⁵ Mais informações: <http://www.kinoforum.org.br>.

drogas, através dos quais se percebe a influência da cultura de massa, considerado um desafio para a equipe.

No eixo da pedagogia das imagens, a autora destaca a atuação do *Gens Serviços Educacionais*, atualmente chamado *Gens - Instituto de Educação e Cultura*²⁶, que presta serviços de educação não formal desde 1988, tendo seguido pela linha da educomunicação²⁷ a partir de 1995. Entre seus objetivos, está a utilização dos meios de comunicação como forma de alterar as relações sociais e a realidade, de modo a valorizar a participação e autonomia das crianças e adolescentes. Processos colaborativos, produção experimental e leitura crítica da mídia são algumas de suas características. Entre suas realizações, está o projeto *Cala boca já morreu*, programa de rádio produzido por crianças de 7 a 10 anos, que virou programa de TV. Segundo Alvarenga, a grande ênfase na autonomia e na liberdade de expressão dos jovens na verdade pode ser questionada, uma vez que em seus vídeos pode-se notar a substituição da opressão da sala de aula pela opressão dos padrões jornalísticos (presentes nas entrevistas com especialistas e outros modelos jornalísticos) e dos paradigmas educacionais.

Trabalhando no mesmo sentido, a *Oficina de Imagens*²⁸, também na capital mineira, desde 1998 vem experimentando ferramentas comunicativas no ambiente escolar, a partir dos pressupostos da educomunicação, comunicação comunitária, novas mídias, participação social e política, entre outros. Através do Núcleo de Mídias, trabalha com oficinas formativas de fotografia, vídeo, rádio, internet, entre outras ferramentas, com o objetivo de enriquecer o ensino e estimular novas formas de interação das crianças e jovens, entre elas e com o ambiente escolar. Através das diversas parcerias com instituições importantes, consegue dar sustentabilidade às suas ações mas, segundo o fundador, Bernardo Brant, a escassez de recursos acaba gerando concorrência entre iniciativas pares, levando à sua desarticulação.

No Rio de Janeiro, o *Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária*, vinculado ao curso de Comunicação Social das Faculdades Integradas Hélio Alonso, também é uma experiência importante no campo do vídeo comunitário

²⁶ Mais informações: <http://www.portalgens.com.br>.

²⁷ A educomunicação, inspirada nos preceitos da educação popular de Paulo Freire, compreende a aproximação dos dois campos do saber, utilizando ambos seus conhecimentos e ferramentas para a criação de processos de aprendizagem e sociabilidade pautados pela autonomia do sujeito e seu engajamento no aprendizado.

²⁸ Mais informações: <http://www.oficinadeimagens.org.br>.

contemporâneo. A iniciativa foi encabeçada pelo professor Nailton Maia, que ministrava a disciplina de Comunicação Comunitária, a qual acreditava poder aproximar o universitário da realidade social. A partir do contato com a comunidade de Rio Comprido, em 1991 foi realizado o primeiro documentário, atendendo às solicitações de um grupo de moradores que queria falar sobre uma bica, que além de abastecer a região, era considerada um santuário local. A experiência teria mostrado o potencial de fabulação e imaginação do documentário audiovisual levando ao desenvolvimento de outros filmes e projetos, como o “Versão do Passado”, que realizava encontros entre moradores de bairros próximos, para registrar suas conversas e reativar lembranças e histórias sobre a comunidade.

O último contexto analisado por Alvarenga é o das TVs de Rua e TVs Comunitárias a cabo. As primeiras são experiências que consistem, em geral, na produção de vídeos com a participação de alguma comunidade, e sua circulação em espaços públicos diversos, normalmente seguidos de uma câmera aberta a registrar opiniões e depoimentos sobre o que era assistido. Herdeiras do caráter contra informativo do vídeo popular, o que se expressa na recusa em ocupar os canais abertos, as experiências da *TV Viva*, de Olinda, da *TV Maxombomba*, do Rio de Janeiro, e da *TV Mocaronga*, de Santarém, são relacionadas aqui. Como a abertura da TV a cabo para a produção audiovisual comunitária só é institucionalizada em 1995, justamente no período de desarticulação e enfraquecimento do vídeo popular, supõe-se que as organizações não tiveram condições técnicas e financeiras para assumir a gestão e programação de canais comunitários.

Em Belo Horizonte, a *Associação Imagem Comunitária*²⁹ também vem realizando um relevante trabalho na interface entre audiovisual e comunicação comunitária. O ponto de partida foi o projeto *TV sala de espera*, parceria do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais com a Prefeitura de Belo Horizonte, que consistia na realização de programas produzidos pela comunidade, que eram exibidos nos postos de saúde de alguns bairros, e tinham sido pensados como forma de intermediar problemas de sociabilidade que acabavam indo parar nos consultórios. A experiência mostrou o potencial político e interativo do vídeo, culminando, em 2003, no projeto *Rede Jovem Cidadania*, que

²⁹ Mais informações: <http://www.aic.org.br>.

oferece oficinas de vídeo, rádio e jornal para jovens de diversas regiões da cidade. Segundo os relatos colhidos por Alvarenga, as experiências passaram de uma abordagem vertical e sistemática dos coordenadores e profissionais envolvidos, para um processo mais interativo, em que é imprescindível o envolvimento com a comunidade.

No Rio de Janeiro, algumas iniciativas ímpares também vêm se fortalecendo em favelas e comunidades de periferia. Quando Eduardo Coutinho entrou em contato com a comunidade para a gravação de *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), já havia a vontade dos moradores em produzir um registro da história do local, de modo que o cineasta foi alertado sobre o excesso de ênfase que os filmes do período davam à violência, em detrimento de outros aspectos presentes no cotidiano que preferiam enfatizar. O filme foi exibido em vários morros da região através do projeto *Vídeo na Favela*, que se transformou na *TV Favela*, a qual envolvia não só a exibição como a produção videográfica. Através da Fundação Centro de Defesa dos Direitos Bento Rubião, realizaram oficinas de formação, investiram em infraestrutura e, com os equipamentos em posse da comunidade, mesmo entre as idas e vindas do projeto, e seus problemas de financiamento, diversos filmes foram produzidos com a intenção de valorizar as experiências e histórias de moradores do bairro, assim como a própria cultura da região.

Já o canal *100% Comunidade*, na Favela Rio das Pedras, surgiu em 2001 como iniciativa da associação de moradores do bairro – com apoio do então presidente Nadinho, dois moradores, Gisele Gomes e Jorge Cordovil, resolveram usar o cabeamento já disponível no local e ocupar o canal 27. A programação inicialmente foi viabilizada através de equipamentos emprestados e muito trabalho voluntário, mas depois se tornou a “menina dos olhos” da associação, que passou a investir em equipamentos e oficinas formativas. Assim, ganhou força com a aderência de instituições de ensino, líderes religiosos e políticos, e a venda de apoios culturais – cujas demandas acabaram também por ocupar a programação. Segundo Jorge, então coordenador de projetos da associação e diretor da TV, a emissora sempre buscou a maior diversidade de pessoas e opiniões na tela, o que resultava numa programação variada, que ia de informativos e musicais, a programas religiosos. Durante a pesquisa de Alvarenga, a direção da emissora

passou para o cineasta Gustavo Moretson, coincidindo com investimentos em infraestrutura – o que é questionado pela autora, uma vez que acredita subverter o objetivo do canal, enfatizado inclusive em seu nome.

A partir de entrevistas com os coordenadores e responsáveis por cada iniciativa, além da descrição e análise de várias de suas produções videográficas, Alvarenga expõe reflexões interessantes sobre o vídeo comunitário contemporâneo, as quais se relacionam diretamente aos temas abordados neste trabalho.

A autora acredita que o uso do vídeo é conflituoso mesmo quando as imagens são feitas pelas próprias comunidades, e diferentemente do ideário que marcou a geração da ABVP, defende que ele nunca poderá “dar voz ao outro”, uma vez que, mesmo que se garanta a participação de seus membros durante a produção, o discurso videográfico sempre permanecerá um híbrido de experiências e sensações, não do cineasta ou do povo, como tencionou Bernardet, mas da “comunidade filme”, aquela que se inventa e reinventa no processo de produção, transformando seus espaços, tempos e imagens. A participação continua sendo o alicerce do vídeo comunitário, porém a forma de lidar com esse processo é que ganharia novos contornos, de modo a valorizar mais a experiência em si, com todos seus nós e contradições, do que a pretensão de promover, através dela, a “iluminação do povo”, ou ainda uma visão “mais adequada” ou “mais crítica” sobre a realidade – o que também não corresponde a abandonar o ideal de utilização do vídeo como ferramenta para transformação – ou, como prefere a autora experimentação social.

Ao que nos parece, seria mais interessante tratar as experiências do vídeo comunitário contemporâneo não como um trabalho videográfico feito inteiramente pelo cineasta com a proposta de representar uma comunidade pré-existente, nem tampouco como um trabalho feito por uma comunidade com a proposta de se auto-retratar, mas justamente como um trabalho de troca cultural, viabilizado através do vídeo, entre um grupo heterogêneo de pessoas, que se valem dos recursos técnicos do vídeo para produzir imagens e acabam tornando indiscerníveis as categorias que nos permitiam até então distingui-los ou representá-los. (ALVARENGA, 2004, p.21-22).

Diferente de Bernardet, que se preocupou em identificar quem era dono do discurso, Alvarenga acredita ser esta uma questão menor, uma vez que,

para a pesquisadora, o importante é a experiência de criação e de interação entre os integrantes da comunidade do filme, formada tanto por “cineastas” como pelo “povo”. Alvarenga demarca ainda que o vídeo comunitário, apesar de reiterar o vídeo militante, não está arraigado numa perspectiva tão revolucionária, já que a contra informação perde importância e as produções comunitárias passam a pleitear também espaço nos meios de comunicação tradicional, ainda que mantenham a diretriz de fomentar circuitos próprios de circulação.

A autora, na mesma linha de Henrique Oliveira, atribui essa mudança à diminuição do vínculo com os movimentos populares, típico de um contexto neoliberal, em que Estado e iniciativa privada passam a ser vistos como parceiros desejáveis para a viabilização das propostas – o que poderia ser evidenciado uma vez que a maioria das iniciativas de vídeo independente atualmente parte não dos movimentos populares, mas de organizações não governamentais (ONGs), financiadas por recursos públicos e/ou privados, tornando-se raros os casos em que o Estado transforma-as em políticas públicas, ou em que venham a ser encabeçadas por produtores e/ou empresas privadas.

De modo geral, o que Alvarenga (2004, p.21-22) defende é o caráter de experimentação social que caracteriza as propostas audiovisuais comunitárias, o qual permitiria, através do compartilhamento da experiência da filmagem, “ativar espaços locais e neles serem inventadas outras comunidades”, de modo que o vídeo comunitário não seja um discurso do povo sobre si mesmo, que se *opõe* ao discurso do cineasta sobre o povo, mas sim um “discurso simulante”, que falseia, duvida, no qual não se distingue o que é voz de um ou de outro, mas que, nesse processo hibridizado, ganha relevância enquanto prática e produto cultural. Nesse sentido, a autora propõe o vídeo comunitário contemporâneo como uma produção compartilhada, uma experiência coletiva marcada pela heterogeneidade de seus membros, de modo que se intencione não a supressão do ponto de vista externo, e sim a inclusão do maior número de pontos de vista, uma vez que a “comunidade do filme” permaneceria numa posição estratégica e intermediária, nem dentro, nem fora da comunidade.

O importante, como já mencionei, não é a oposição entre um e outro, entre um tipo de representação de um e de outro, mas justamente o descentramento dos olhares envolvidos na realização do filme. Trata-se da possibilidade de um olhar descentrar o outro ou a si mesmo a

partir da proposta colaborativa de realização do filme. (ALVARENGA, 2006, p.244).

Alvarenga comenta como as estratégias de participação do audiovisual comunitário acabaram por exigir a desarticulação do “argumento de autoridade” das comunidades – através do qual se costuma valorizar as falas que partem de “dentro” da comunidade, como se o simples fato de pertencerem ao grupo lhes conferisse mais legitimidade para falar sobre aquela realidade. Segundo a autora, uma das formas para fugir deste argumento seria “tornar expressiva a materialidade sensível que constitui a favela e não tomá-la como um dado de realidade pronto para ser representado” (LEONEL & MENDONÇA, 2010, p.101-102).

Já Ricardo Fabrino Mendonça (2010), se declara avesso à militância “que insistia em instrumentalizar a comunicação e demonizar a mídia massiva”, defendendo que a dicotomia de classes não dá conta de abarcar a complexidade das relações sociais:

O audiovisual comunitário descortinou-se para mim como uma prática cultural potente, que permitia alterar sentidos enraizados nas tramas simbólicas que regem nossas ações cotidianas. Tratava-se de uma forma de experiência que propunha novas formas de interlocução assumindo uma postura ativa na tessitura coletiva da realidade social. O audiovisual comunitário criava um novo jeito de alimentar os fluxos comunicativos por meio dos quais uma sociedade se narra, reflete sobre si mesma e se reinventa. (LEONEL & MENDONÇA, 2010, p.26).

Segundo o autor, as produções audiovisuais comunitárias constituem uma prática voltada ao fortalecimento da democracia, a partir de um processo coletivo de reflexividade no qual, mais importante que disseminar as opiniões particulares de cada ator é o choque de discursos promovido pelo filme, o qual repercutiria na pluralização da esfera pública, na defesa do direito à comunicação, e no fortalecimento de um sistema de resposta social.

Para justificar seu argumento, Mendonça (2010, p.31-42) baseia-se no conceito de representações sociais de Moscovici, que enfatizaria a possibilidade de, através do vídeo comunitário, transformar os sentidos partilhados, afetando não somente as opiniões dos sujeitos, mas também “a forma como interpretam o mundo e agem sobre ele”. Já em relação ao fortalecimento do direito à comunicação, o autor observa o potencial do audiovisual comunitário “ultrapassar os

constrangimentos espaciais e discursivos impostos pela mídia convencional”, criando as condições necessárias para que cada vez mais pessoas ocupem a cena pública, enunciando suas perspectivas. Além disso, aponta Mendonça para a atuação destas produções como “instância reflexiva do sistema midiático”, permitindo examiná-lo, criticá-lo e repensá-lo, sem que isso corresponda, no entanto, à sua veemente negação, como acontecia no vídeo popular típico. Deste modo, o audiovisual comunitário daria vazão a novos padrões de reconhecimento, através dos quais os grupos e indivíduos não somente expressariam seus desejos, mas seriam transformados pelas interlocuções inerentes ao processo, de modo a permitir mais “autodeslocamentos” que “autorrepresentações”.

Luiz Fernando Santoro (*In*: LEONEL & MENDONÇA, 2010) observa que o vídeo popular ganhou novos contornos na atualidade, vindo a crença no seu potencial revolucionário abrir espaço para sua utilização como meio de expressão de diversos grupos sociais. O autor observa o aumento do diálogo das iniciativas com o poder público e as políticas de incentivo, a criação de novos espaços para exibição da produção, como a TV a cabo, além do aumento na qualidade e da redução no custo dessas produções. Segundo ele, tais mudanças, ao mesmo tempo em que representam a superação de muitos dos problemas que marcaram a geração da década de 1980, também indicam a permanência de diversos dilemas (sustentabilidade, papel dos comunicadores nas lutas sociais, a questão da participação), de modo que o autor conclui que o aprimoramento técnico, por si só, não garante mudanças.

Assim, Santoro continua a defender a articulação das lutas pela democratização da comunicação às lutas sociais e políticas, como forma de enfrentar o dilema entre estética e conteúdo que continua latente no campo do vídeo, sugerindo o potencial da Internet na disseminação da produção independente como forma de aumentar seu impacto na opinião pública, e pontuando a importância do fortalecimento de políticas públicas nesse sentido, além da necessidade de estruturar uma nova entidade representativa dos grupos que trabalham com o vídeo popular e de interesse social:

O movimento do vídeo, que ganha novos contornos nesta segunda década dos anos 2000, tem o privilégio de contar com significativa experiência e literatura acumuladas de reflexões e lutas anteriores. Conta também com tecnologias de comunicação e informação que

convergem e avançam em alta velocidade. Conta, sobretudo, com a possibilidade concreta de dialogar com estruturas de governo democráticas e de participar da discussão e do estabelecimento de políticas públicas para as áreas ligadas à comunicação. (LEONEL & MENDONÇA, 2010, p.64).

Como foi possível observar através dos autores abordados, no atual contexto do vídeo comunitário já não cabem mais as mesmas expectativas, as mesmas posturas, nem as mesmas concepções estéticas que impulsionaram a geração do vídeo popular – o que nos parece uma transformação fundamental e determinante para a compreensão do nosso objeto de pesquisa que, como veremos no próximo capítulo, herdou os mesmos dilemas e se desenvolve na mesma conjuntura do vídeo popular e do vídeo comunitário contemporâneo.

2.4 O VÍDEO NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO

Até então, o presente estudo debruçou-se sobre o fenômeno cultural do audiovisual, buscando identificar qual ou quais as suas especificidades. Foi localizada, num primeiro momento, uma intensa oscilação dentro da teoria e crítica cinematográfica, que ora centraliza seu viés documental e de registro da realidade, e ora nega-o veementemente como forma de evidenciar suas tramas simbólicas, denunciando seu caráter de representação – paradigmas centrais também no âmbito do vídeo e, especialmente, do documentário.

Tais oscilações entre um posicionamento e outro servem como espécie de confirmação da hipótese central deste trabalho, de que a singularidade da imagem-som em movimento está justamente nessa posição fronteira entre realidade e representação, consistindo um híbrido das duas possibilidades, como yin-yang, complementares, de modo que sem realidade não há representação, e sem representação não há realidade, e sem uma coisa e outra não há o que conhecemos como audiovisual.

A ideia de uma fronteira entre realidade e representação tem como objetivo justamente apontar para a coexistência desses aspectos objetivos e subjetivos presentes em qualquer imagem audiovisual. Não fosse essa dupla potencialidade, não teriam tais imagens técnicas tamanha legitimidade como documento ou prova de acontecimentos, com potencial de transformar até mesmo

os rumos da história. Nem teriam sido utilizadas também como matéria prima das mais abstratas propostas estéticas e artísticas, com potencial de revolucionar comportamentos, padrões estéticos e morais. Quando localizamos o audiovisual nesta fronteira, queremos pontuar não a oposição entre os terrenos que designamos de realidade e representação (e vimos como muitos outros termos poderiam ser empregados para subentende-los), mas demarca-los como potencialidades não excludentes, e possivelmente hibridizadas: o terreno da realidade como aquele que remete à ideia de presença, ao aspecto indicial da imagem, seu caráter objetivo; e o terreno da representação como aquele que remete a ideia de ausência, ao aspecto discursivo/linguístico da imagem, seu caráter subjetivo. Ao negar um terreno ou outro para o audiovisual, perde-se muita energia tentando sufocar suas vocações (seja tentando destruir seu traço de realidade, seja omitindo seu aspecto de representação), ao invés de aproveitar a imensa gama de possibilidades que essa posição fronteiriça lhe propicia, entre elas a transformação do mundo histórico a partir de suas tramas simbólicas.

Como acreditava Flusser (2002, p. 13-18) diferente da fotografia, a nova magia (cinema, televisão e vídeo) não quer transformar o mundo, mas nossos conceitos sobre o mundo: ela ritualiza programas ao invés de mitos. Como driblar, então, os comportamentos mágicos programados pelos aparelhos e suas imagens técnicas? Para Arlindo Machado, como expusemos anteriormente, é necessário reinventar as formas de comunicação social, utilizando-as como dispositivo de expressão singular, o que corresponderia a afastar-se do programa e “fetiche audiovisual” de registrar a realidade, e transcender seu aspecto documental, como também sugeriu Arthur Omar. No entanto, como vimos salientando neste trabalho, a tarefa oferece diversos obstáculos.

Em primeiro lugar, porque o fenômeno cultural do audiovisual está arraigado ao realismo, e se desenvolve numa sociedade acostumada a “ver para crer”. Tal legitimidade do visível serve para acentuar a função espetáculo da imagem-som em movimento, seja no campo ficcional quanto no documental, resguardadas as funções sociais de cada um. Deste modo, observa-se que, apesar de todos os esforços empreendidos na teoria e prática audiovisual para revelar seu caráter de construção simbólica, como forma de “extrapolar o programa”, a cultura de massas do modelo capitalista de produção permanece se alimentando e se

apropriando das inovações estéticas experimentadas como alternativas ao realismo programado, vindo a assimilá-las e reprogramá-las, transformando-as em mais um produto ou modelo para as massas. É o movimento de transgressão e incorporação a que se referia Steven Connor (1993). É a banalização da estética de vanguarda para a qual adverte Arthur Omar, questionando justamente o papel do artista – e a possibilidade de ele estar sempre à frente dos aparelhos e seus comportamentos programados. É também a constatação de Bernardet de que “o espelho que perturbava o método” desembocava numa autorreflexividade muitas vezes narcisista, numa fórmula que acaba por usar os cineastas, mais do que eles a usavam. E também o “snobismo formal” inconsequente para que aponta Lebel.

A mesma sistemática vale se a ampliarmos nosso olhar para os aparelhos da superestrutura. O discurso comunitário, assim como o discurso da responsabilidade social e ambiental, ou ainda o discurso da cidadania e da democracia, também foram cooptados ou assimilados pelo Estado, pelas empresas, pelas instituições e pelos meios de comunicação tradicionais, de forma a agregar valor a essas instâncias que, como vimos, deixam de ser vistas como inimigas e passam a ser vistas como parceiras e possíveis financiadoras das iniciativas que endossam estes discursos. O que, de fato, impulsiona transformações socioculturais e políticas determinantes, uma vez que envolve o rearranjo das forças e tensões que são expressas no campo simbólico.

No âmbito do audiovisual, pudemos observar como esse movimento cíclico de desconstrução da estética dominante e questionamento de seus modelos, seguida de sua integração ao discurso hegemônico, dificulta a possibilidade de extrapolar os comportamentos programados, pois parece que tudo já foi experimentado, e conseqüentemente tornado produto para a cultura de mercado – e o que ainda “resiste”, está condenado ao mesmo destino da incorporação. Restaria, neste sentido, algum espaço de criação e liberdade efetiva, alguma inovação possível?

Especificamente em relação ao gênero documentário, a posição fronteira entre realidade e representação do audiovisual vem lhe conferindo importantes descobertas e experiências reveladoras, que repercutem no processo de transição paradigmática vivido a partir do vídeo popular.

Entre uma das mais instigantes experiências com a qual tivemos contato, destacamos a atuação indigenista de Andrea Tonacci³⁰, importante nome do cinema marginal brasileiro, que adota uma perspectiva bastante antropológica na sua atuação como diretor: o que mais lhe interessa são as experiências revelatórias de contato com o outro, trabalhando os recursos do cinema de forma a ecoar os questionamentos éticos e estéticos decorrentes desta relação, e seguindo uma linha totalmente experimental e solta dos modelos e convenções cinematográficas.

Seu vínculo com a questão indígena começou em meados dos anos 1970, quando foi convidado a “produzir um documento filmado para Brasília” sobre os conflitos gerados por demarcações de terra da Funai (Fundação Nacional do Índio), as quais estavam sendo questionadas pelos índios maranhenses. O cineasta enxergou o convite como uma oportunidade de explorar mais a fundo as potencialidades do audiovisual, visando um empreendimento muito mais ousado: compartilhar a experiência de filmagem com os índios, buscando revelar “o olhar do outro”, no caso, da tribo Canela sobre a questão. No primeiro mês de trabalho, a equipe não realizou nenhuma gravação, apenas buscou integrar-se àquele cotidiano, como forma de ganhar a confiança da aldeia e tornar a presença da câmera mais cotidiana. Tonacci conta que facilmente a tribo percebeu a importância do que estava sendo proposto (como mencionamos em relação à expressão *carom*), mas que os equipamentos que haviam conseguido ainda não permitiam a efetiva participação dos índios, a qual se restringiu, assim, à indicação do que eles achavam importante ser filmado. O processo resultou no documentário *Conversas do Maranhão* (1977-1987), e se desdobrou em outras experiências que buscaram intensificar a participação dos índios nas realizações videográficas, para além do intercâmbio de imagens entre povos (empreendida por Tonacci nos anos posteriores), como é o caso do projeto *Vídeo nas Aldeias*.

Serras da Desordem é resultado do acúmulo de experiências do cineasta com a questão indígena e com a tentativa de compreender seu olhar, “o olhar do outro”, o que, atualmente, admite ser uma utopia inacessível, uma vez consciente de que, enquanto diretor, “você manipula uma realidade de acordo com o

³⁰ Por duas ocasiões, Tonacci esteve em Londrina para falar sobre a sua experiência como diretor: a primeira, em agosto de 2008, para ministrar uma oficina de direção para cinema a convite da Kinoarte – Instituto de Cinema e Vídeo de Londrina; e a segunda, em fevereiro de 2011, para a aula inaugural do curso de pós-graduação em Cinema e Documentário da Faculdade Pitágoras. Em ambas ocasiões, o filme *Serras da Desordem* (2006) foi tema de debate com o público.

que você quer” – um de seus maiores dilemas³¹. O cineasta conta que, inicialmente, o roteiro do filme, escrito através de uma bolsa de estudos, havia sido pensado como um filme de ficção, que falaria sobre a história real de Carapiru, índio guajá que sobreviveu ao extermínio de sua tribo no final da década de 1970, e que ficou mais de dez anos sozinho perambulando nas serras maranhenses, para então se deixar capturar por uma pequena comunidade no sertão, a mais de dois mil quilômetros do local onde havia acontecido o massacre. O aparecimento inusitado de um índio numa comunidade isolada, do qual não se sabia nada, e com o qual não se conseguia comunicar, chamou a atenção de sertanistas da Funai que, buscando compreender o seu passado, levaram Carapiru, por um acaso do destino, a reencontrar seu filho, que havia sido capturado pelos fazendeiros – história que causou comoção da opinião pública à época. Após o inusitado encontro, ambos foram reinseridos numa tribo, mas Carapiru já não se adaptava à nova realidade, muito diferente da que desfrutava antes da chacina.

Na segunda versão do roteiro, como forma de baratear os custos de produção, Tonacci teria transformado o filme num documentário “padrão”, mas no decorrer do processo viu quão fria se tornava a proposta, de modo a suspender o projeto novamente. Somente em 2000 foi que o diretor teve a ideia de pedir aos próprios personagens reais envolvidos (Carapiru, seu filho, o sertanista Sidney Possuelo e a comunidade que o encontrou) para que participassem das filmagens, numa proposta de livre interpretação dos acontecimentos, de reencontro entre as pessoas, e de rememoração e reinvenção daquela história – proposta que, além de documentar uma história que achava instigante, e com a qual se identificava profundamente, transforma-se numa nova experiência de fabulação para todos os envolvidos, a qual ocorre justamente na fronteira entre realidade e representação. O filme utiliza entrevistas, reconstituições, imagens de arquivo, trechos de reportagens e outros filmes, além de cenas totalmente ficcionais, deixando que passado e presente, realidade e representação se misturem, sem que haja uma preocupação em distinguir uma coisa da outra, ou de definir o filme a partir de gêneros e categorias analíticas pré-estabelecidas. Como acredita Tonacci, Carapirú é quase

³¹ Numa das ocasiões que esteve em Londrina, Tonacci revelou que, durante as filmagens de *Serras da Desordem*, o índio Carapiru, que havia sido levado à Brasília para reviver o período em que havia se hospedado na casa do sertanista Sidney Possuelo, foi atropelado e ficou internado por um longo período, o que suspendeu as filmagens por cerca de seis meses. O cineasta falou da angústia de se sentir responsável pelo ocorrido, uma vez que, não fossem as filmagens do longa, o índio não estaria vulnerável a um acontecimento desta sorte.

um alter-ego de si mesmo, que materializa o deslocamento e desencanto do cineasta com o mundo, decorrente de um momento muito particular de sua vida pessoal, em que a questão do rompimento com os laços familiares lhe sensibilizava muito.

Acreditamos que *Serras* é um ótimo exemplo do que vimos refletindo neste trabalho, mostrando como nesse limiar entre realidade e representação ainda existem muitas possibilidades a serem exploradas, principalmente quando se consegue extrair dessa dupla potencialidade maneiras criativas de produção e reflexão no campo do audiovisual.

O campo do documentário, especificamente, parece coincidir com esse espaço fronteiro, cuja variedade de formas, linguagens, modos de representação e posicionamentos ideológicos, éticos e estéticos acaba por comprovar sua potencialidade como ferramenta de experimentação social. Nesse sentido, parece existir, na teoria e crítica cinematográfica contemporâneas, certo preconceito em relação à utilização de recursos narrativos tradicionais no campo do documentário, principalmente porque se acredita que tais escolhas necessariamente implicam numa postura ingênua ou alienada em relação ao discurso fílmico apresentado. Assim, torna-se louvável qualquer esforço de desconstrução da impressão de realidade, qualquer proposta que se contraponha às tradições documentárias, como se o simples fato de questionar os modelos torne um filme melhor que o que opera através desses códigos, esquecendo-se da relação complementar, e talvez até dialética, entre eles. Há certamente uma variada gama de fatores que influenciaram para tal julgamento, e talvez nem seja o caso de colocar a questão desta maneira. Como nos alerta Lebel, as formas estéticas não seriam ideológicas em si mesmas, mas modelos que assumem, no contexto de cada obra, diferentes funções.

A nosso ver, Lebel, Flusser, Machado, Omar, Bernardet, entre outros autores abordados até então, estão preocupados em encontrar, compreender e valorizar, no campo do audiovisual, experiências que tenham investido seus esforços no questionamento da cultura dominante e alienante do consumo e do espetáculo, que permitam extrapolar os comportamentos programados pelo dispositivo, que lutem contra os mecanismos de manipulação das representações e da própria sociedade, de modo a defender seu caráter de ferramenta de

engajamento, reflexão, conscientização e ação política. Como vimos defendendo neste trabalho, não é negando o realismo da imagem-som e movimento, nem tentando evidenciar o seu caráter de construção simbólica somente, que isso se torna possível, mas justamente na coexistência de ambas as possibilidades que se descortina a maior potencialidade do audiovisual.

Assim, ao que nos parece, devemos voltar nossos esforços e reflexões para o fortalecimento das estratégias de participação em todas as instâncias possíveis, exercendo uma espécie de controle social atento a esses processos, de forma a criar as condições necessárias para que ocorra uma efetiva descentralização da produção cultural e comunicativa, com o aumento da diversidade de discursos que circulam socialmente, permitindo, assim, os deslocamentos apontados por Alvarenga e Mendonça, que permitem a inserção de novas demandas através da prática simbólica.

Acreditamos ser possível no atual contexto, garantir tanto a sustentabilidade e fortalecimento das iniciativas no âmbito do vídeo comunitário contemporâneo, ocupando os espaços já disponibilizados nas instituições e organizações existentes, quanto a autonomia dos grupos sociais, criando espaços independentes de expressão e comunicação e, através deles, novas formas de interação social. É para esse sentido que apontam os estudos e práticas que envolvem esse tema.

Isto é, ao invés de uma postura contra informativa e uma linguagem pretensiosa, como a que marcou o movimento do vídeo popular, caminha-se para uma postura interativa e uma linguagem mais modesta e menos agressiva, que procura equilibrar e relativizar as certezas e generalizações, aproveitando os espaços (e parceiros) existentes para, de forma estratégica, efetivamente experimentar outras formas de produção e interação através do audiovisual.

Enquanto no movimento do vídeo popular a ferramenta comunicativa era pensada como estratégia de transformação da realidade – o que presumia um saber sobre aquela realidade e sobre suas necessidades, e pensava-se ser viabilizado dando “voz ao povo” – no âmbito do vídeo comunitário contemporâneo passa a ser pensado como forma de experimentação social e mecanismo de descentramento de olhares e representações objetivas. Se o primeiro apoia-se numa postura política de confronto, contrainformativa, o segundo apoia-se na

diversificação de perspectivas e numa postura de composição de diferentes interesses. Enquanto o vídeo popular utiliza o efeito de realidade como estratégia de mobilização através do documentário de temática social, o vídeo comunitário utiliza modos mais fluidos, fragmentados e reflexivos de tratar seus temas, desconstruindo o mito de dar voz ao outro, para apostar numa forma híbrida, em que se pensa não numa realidade objetiva, mas num devir de um estado a outro. Como afirmaria Bernardet, o que se transforma é a visão de realidade, que deixa de ser entendida como produção material, e passa a ser entendida como produção simbólica.

O estudo empreendido até então repercute a influência desse período de transição entre dois paradigmas, que coloca em cheque muitas das nossas categorias analíticas – não por acaso estamos definindo uma posição de fronteira como aspecto distintivo do audiovisual, o qual parece não estar preocupado em “sair de cima do muro”, pois é ali que conseguiu se concretizar enquanto fenômeno cultural mutante, espetáculo para as massas e estratégia de resistência. Nesse processo transitório, o vídeo parece ser ao mesmo tempo causa e consequência, ação e reação, tanto a ser influenciado pela conjuntura, quanto a transformá-la – ele joga para os dois lados. É nesse sentido que tantos valorizam seu potencial contra hegemônico, político, experimental e estético, enquanto outros alertam para o seu padrão de vigilância e banalização do visível. Ninguém está, de maneira alguma, equivocado.

Na fronteira entre realidade e representação, o vídeo, e em especial o vídeo documentário comunitário, dá legitimidade a realidades e fabulações, projeta-se como espetáculo e como denúncia social, serve para disseminar discursos realistas e simulantes, reais e fictícios, pretensiosos e modestos, engajados e alienados, objetivos e subjetivos, enfim, reinventa a vida moderna.

3 MEMÓRIAS EM MOVIMENTO: O VÍDEO COMUNITÁRIO NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO

“Tudo no cinema é uma questão de memória.”
Jean-Luc Godard, Cannes, 2002.

“A memória é uma ilha de edição.”
Wally Salomão

“Cada quadro um pequeno discurso, cada discurso uma fatia de história.”
Arthur Omar

A partir da revisão bibliográfica empreendida nos capítulos anteriores, o principal objetivo deste trabalho é refletir sobre o projeto *Roda Memória*, tentando compreender de que maneira o vídeo se constitui uma importante ferramenta para o desenvolvimento de sua proposta, especialmente a que se descortina a partir de 2009, quando se volta à produção de documentários com a participação de jovens de alguns bairros de Londrina, mantendo como norte registrar memórias e histórias de vida, por meio de depoimentos de moradores destes bairros, valorizando novos olhares sobre a história da cidade.

Partimos da hipótese de que existe alguma especificidade na imagem-som em movimento, como um todo, e no vídeo e documentário, especificamente, que justifica a sua apropriação como ferramenta importante para a transformação da realidade, especialmente através da abertura de novos espaços de expressão e disputa de sentidos no campo da linguagem e da prática simbólica, contribuindo efetivamente para democratização da comunicação e da memória, e para a experimentação de novas formas de interação social. Defrontamo-nos, a partir desta hipótese, com inúmeros pensamentos e interpretações que buscaram compreender o fascínio do audiovisual sobre as sociedades modernas, e as suas diferentes funções sociais, evidenciando tanto aspectos positivos quanto negativos nesta relação. Ao longo deste percurso, optamos por pensar essa singularidade como uma posição fronteira entre realidade e representação, repercutindo o período de transição entre os paradigmas da modernidade e da pós-modernidade, em que o fenômeno cultural do audiovisual se desenvolve, tornando-se central na construção das teias simbólicas e da própria realidade, na medida em que opera um verdadeiro sincretismo entre as categorias do real e do imaginário.

Assim, neste último capítulo, iremos colocar mais pontualmente a questão da memória enquanto luta contra o esquecimento e estratégia de resistência, e do filme enquanto “lugar de memória”, isto é, destacar como uma de suas vocações o fato do audiovisual permitir valorizar e reconstruir o passado, ao mesmo tempo que projeta futuros, o que acreditamos se dever justamente por essa sua posição fronteira entre realidade e representação. Assim, enfim, poderemos descrever o projeto *Roda Memória*, e discutir, no escopo da sua atuação, questões relacionadas à singularidade da imagem-som em movimento, à representação da realidade, à intenção de “dar a voz ao outro”, à democratização da memória, entre outras que foram discutidas ao longo deste trabalho.

3.1 NA FRONTEIRA ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES

Quando falamos em memória, falamos certamente de reencontros com o passado, de visitar lugares, pessoas e fatos que marcaram nossa vida. Não se trata, absolutamente, de uma viagem de volta a uma realidade concreta inacessível, mas de um movimento na direção do que ficou sedimentado do passado em nossa subjetividade – em meio a tanta informação e tantas experiências, só nos lembramos daquilo que realmente importa, do que, de alguma forma, fez ou faz diferença em nossa existência. Por outro lado, trazer à tona certos fatos, pessoas ou lugares, torna-se uma forma de legitimar sua existência prévia, de assumir que certas coisas são “reais” por que fizeram parte de nossa história e por isso nos lembramos delas. Ainda que se admita que a memória seja uma releitura do vivido, e que saibamos deste seu caráter fortemente subjetivo, ela tem o poder de transformar-se em história, principalmente se partimos do pressuposto de que a realidade é uma construção social, da qual participam todas as subjetividades. Tal raciocínio nos revela, de alguma maneira, que realidade e representação são elementos inerentes à própria dinâmica do lembrar, pois na memória, presença e ausência, objetividade e subjetividade também se embrenham tanto quanto no audiovisual.

De acordo com Pierre Nora (1993), existem lugares de memória porque não existem mais meios de memória, isto é, a cristalização da memória em arquivos, monumentos, datas comemorativas, santuários, e suportes os mais

variados, entre eles o filme, seria uma forma de evitar o seu esquecimento, numa sociedade que já não pode manter vivos determinados mecanismos, tradições, lembranças:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso que a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, eles não se tornariam lugares de memória. (NORA, 1993, p. 13).

Os lugares de memória, assim, seriam lugares de resistência, reflexos da consciência de que nossa visão do passado apoia-se naquilo que já não nos pertence, e que, portanto, precisa acomodar-se em algum objeto: quanto menos latente a memória, quanto menos ela é vivida do interior, mais necessita de suportes exteriores que lhe dão existência – e essa existência só se justifica pela necessidade de lutar contra o esquecimento. Os lugares de memória, nesse sentido, seriam restos e vestígios silenciados que demarcam sua necessidade de serem lembrados, valorizados e, de alguma forma, integrados à história.

Enquanto a memória é sempre atual, porque se faz de acordo com as demandas do presente, a história não passaria de representação do passado – uma reconstrução parcial e limitada do que já não existe. A memória teria como necessidade se tornar história, e essa passagem de uma a outra, segundo Nora (1993, p. 14), revelaria um novo regime de memória, que ao invés de espontânea, impregnada no hábito e no gesto, é vivida como um dever, é “deliberada, individual e subjetiva, e não mais social, coletiva, globalizante”. Em outras palavras, o autor acredita que a sociedade moderna é marcada por uma verdadeira obsessão pela produção de arquivos, vendo-se obrigada a guardar testemunhos e vestígios à medida que a memória “tradicional” se esvai, como provas da existência das coisas que deixaram de existir: tudo registrar e guardar, mesmo que não se saiba para quê

e por quê. Se antes a memória era definida pelas grandes famílias, a Igreja e o Estado, na sociedade moderna esse imperativo teria feito “de cada um o historiador de si mesmo”, ocasionando a conversão da memória à psicologia individual, e sua consequente dilatação e democratização.

A atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coerção interior. Ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmo homens-memória (NORA, 1993, p.18).

Nesse sentido, Michael Pollak (1992, p. 201-205) problematiza a relação entre memória e identidade social. Para ele, a memória, apesar de parecer um fenômeno individual, é também um fenômeno social que, sendo construído coletivamente, estaria aberto a constantes mutações e transformações, ao mesmo tempo que conduziria a determinados consensos ou repetições, a alguns “elementos irreduzíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças”, elementos que ganham, assim, estatuto de realidade. Deste modo, para o autor a memória é constituída pelos acontecimentos (que podem ser vividos pessoalmente ou “por tabela”), pelos personagens e pelos lugares, os quais podem tanto “dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais” quanto “se tratar também da projeção de outros eventos”, mistura de aspectos objetivos e subjetivos, o que a colocaria, a nosso ver, na mesma fronteira em que posicionamos o audiovisual, isto é, entre a realidade e a representação.

Pollak também observa que a memória é seletiva, já que nem tudo é registrado, gravado, mas está sujeito às flutuações e preocupações do momento, ou seja, a memória sofre a interferência do presente como elemento para sua estruturação, ela se faz de acordo com as necessidades e interesses da conjuntura em que é acionada. Esse aspecto revelaria, por conseguinte, a memória como um fenômeno construído, social e individualmente, de forma consciente e inconsciente, e seu vínculo estreito com a construção das identidades, “na medida em que ela é também um fator extremadamente importante do sentimento de continuidade e de

coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p.204). Ao remeter ao sentimento de identidade, seria importante lembrar também que a construção da memória se faz sempre em relação ao outro, para quem é necessário afirma-la, o que envolve, necessariamente, um processo de disputa e negociação, que ocorre, geralmente, entre a memória oficial e dominante, e as memórias subterrâneas. Assim, a memória e a identidade são valores disputados especialmente no campo simbólico.

Do ponto de vista do trabalho do historiador, no entanto, seria possível questionar o fato de a memória não produzir reconstituições do real, e sim representações dele. Para Pollak, tampouco as fontes escritas, tomadas pela história como documentos, seriam reconstituições do real e, além do mais, se há alguma “verdade” a ser descoberta sobre algo, ela estaria justamente entre “o verdadeiro e o falso”. Para o autor, a história oral não tende a valorizar o subjetivo em detrimento do objetivo, aliás, não haveria nem uma oposição entre os aspectos objetivos e subjetivos da memória, mas sim uma continuidade entre eles. Assim, defende que a coleta de representações por meio história oral teria aberto novos campos de pesquisa, sendo um instrumento privilegiado para avaliar os momentos de mudança e transformações. Também defende que já existem meios, condições e técnicas disponíveis para a construção de um discurso científico sensível “à pluralidade das realidades e dos atos” (POLLAK, 1992, p. 211).

Uma virada importante nesse sentido seria a tendência recente de, ao invés de lidar com os fatos sociais como se fossem coisas, analisar como eles se tornam coisas, isto é, observar quais os processos e agentes que interferem na construção e solidificação das memórias, e de acordo com que interesses e funções isso acontece. O resultado geralmente evidenciaria o caráter opressor e uniformizador da história oficial e das memórias coletivas, especialmente da memória nacional, em relação às memórias subterrâneas silenciadas. Memórias não ditas que geralmente exprimem ressentimentos acumulados, silêncios que, ao invés de conduzirem ao esquecimento, significam uma forma de resistência paciente contra a legitimidade dos discursos oficiais, e que quando vêm à tona, normalmente é com o caráter de contestação e reivindicação de um direito de lembrar – e existir – que lhe foi retirado. Para ter esse direito reintegrado, ou seja, para que tais memórias subterrâneas possam também constituir uma memória coletiva, seria

necessário, assim, um intenso trabalho de (re)organização da memória – ou melhor, de enquadramento da memória.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modifica-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (POLLAK, 1989, p.9-10).

Tal processo de reinterpretação do passado, segundo o autor, deve manter a coerência dos “discursos sucessivos”, já que mudanças bruscas podem gerar a não identificação com essas novas interpretações do passado, ocasionando cisões e colocando em risco tanto a identidade individual quanto a do grupo. Assim, geralmente o trabalho de enquadramento é levado a cabo por pessoas autorizadas, ou profissionais cuja responsabilidade é não colocar em perigo a imagem forjada por determinada organização ou grupo – a escolha de testemunhas autorizadas é uma forma de controle da memória, de acordo com Pollak. Além de organizar os discursos sobre determinados acontecimentos e personagens, o trabalho de enquadramento também deixaria como rastros objetos materiais, os lugares de memória, museus, bibliotecas, edificações, vestígios arqueológicos etc., que podem, de alguma forma, fazer parte de um passado comum que une toda a humanidade, mas com os quais aqueles que estão mais próximos acabam tendo uma relação especial, marcada pelo seu conteúdo afetivo, isto é, seus cheiros, cores, emoções e barulhos. De acordo com o autor, o filme seria uma forma especial de tanto organizar esses discursos, quanto captar esse conteúdo afetivo:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (POLLAK, 1989, p.11).

Pollak destaca, por exemplo, o papel estratégico que várias obras cinematográficas, independente de suas fraquezas, têm de ampliar as possibilidades de interpretação sobre determinados períodos históricos, levantando questões, chamando a atenção e captando emoções que interferem, indiretamente, na

memória coletiva. Especialmente o filme testemunho e o documentário teriam se tornado importantes instrumentos de transformação da memória coletiva e, inclusive, por meio da televisão, da memória nacional, demonstrando sua influência estratégica sobre a opinião pública.

Se, conforme Pollak, através do trabalho de enquadramento, as memórias coletivas revelam um papel central na manutenção do tecido social e suas estruturas institucionais, e na definição dos consensos sociais em determinadas conjunturas, isto demonstra que, diferentemente das memórias subterrâneas, as memórias coletivas geralmente coexistem pacificamente com a memória dominante. No sentido oposto, assim, a história oral, ao recuperar as memórias individuais, exporia o trabalho de enquadramento e revelaria as tensões entre a história oficial e as lembranças pessoais. “Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros”, afirma Pollak (1989, p. 13).

Cássio Tomaim (2009) coloca em perspectiva a questão colocada por Pollak em relação ao filme como importante aliado do trabalho de enquadramento, defendendo o documentário como chave para nossa memória afetiva, como um lugar de memória, “refúgio” dos rastros de uma memória viva que, por seu caráter de resistência contra o esquecimento, é uma atividade de luto carregada de conteúdos afetivos. O autor concorda que memória e esquecimento devem ser lidos como linguagens simbólicas, permitindo “que o passado seja não somente reconhecido, mas construído sempre como uma perspectiva para o futuro”, isto é, que devemos atentar para o fato de não existir uma “verdade” sobre o passado, mas uma demanda do presente em construí-lo e representa-lo de determinada maneira.

É verdade que há várias formas ou modos de rerepresentar o mundo vivido ou a realidade, como também há inúmeras maneiras de posicionar uma câmera diante de um acontecimento. Entretanto, não há regras de como rerepresentar o passado nos filmes documentários, há sim escolhas de como se dirigir a esse passado, de como fazê-lo cintilar no presente. (TOMAIM, 2009, p.58).

Tomaim retoma o pensamento de Walter Benjamin em sua reflexão. Como vimos no primeiro capítulo, uma das preocupações centrais do filósofo alemão era encontrar formas de restituir a experiência ao cotidiano moderno, já que a

velocidade do mundo urbano e seus comportamentos automatizados impediriam a contemplação da verdadeira intensidade da vida. Benjamin acreditava que os choques da vida moderna, ao adentrarem o nível da consciência, não seriam incorporados à memória, enquanto as verdadeiras experiências deixariam rastros duráveis no inconsciente. Assim, segundo Benjamin, “é a experiência que se assenta na ‘verdadeira’ memória” (TOMAIM, 2009, p.57), de modo que, para que o homem moderno consiga lutar contra a sua perda, uma das alternativas seria retomar as narrativas sobre o passado, permitindo emergir novos sentidos e sensações, e a verdadeira experiência:

Para o autor [Benjamin] é fundamental que o homem reconheça a perda de sua tradição e da necessidade de começar tudo de novo, no sentido de uma história em construção contínua. Uma história que se faz de ruínas, de fragmentos. No entanto, não se trata de esquecer ou negar tudo, como desejam alguns revisionistas da história, mas de destruí-la para que possa ser recontada, que novos sentidos possam lhe ser atribuídos, principalmente no tocante àquelas vozes que foram esquecidas, silenciadas. (TOMAIM, 2009, p.58).

Conforme Tomaim, o potencial revolucionário do ato de lembrar no documentário seria permitir ao *outro* fazer uma releitura de seu passado, de seus traumas e experiências, constituindo-se enquanto um lugar afetivo de memória. Para o autor, assim, num documentário o que interessa não é tanto o caráter de registro, o que ele testemunha, mas “como opera um discurso fílmico sobre o passado”, que tipo de argumento ele constrói sobre o mundo histórico. Deste modo, o filme só conseguiria testemunhar o encontro do cineasta com o outro e com o mundo vivido, ou seja, compartilhar um presente que, certamente, faz cintilar rastros do passado e seus conteúdos afetivos.

O documentário é visto por Tomaim não como compromisso com a verdade, mas como um vigilante do presente que luta contra o esquecimento, que resulta de uma vontade de memória. Através dos mais variados recursos oferecidos pelo documentário, e conservando os aspectos que o definem enquanto tal (registro *in loco*, ponto de vista e criatividade), o autor acredita que esse tipo de filme consegue trazer à tona com sutileza sentimentos e ressentimentos carregados de conteúdos afetivos – dimensões afetivas do passado que, segundo Benjamin, não poderiam ser encontradas nos atos voluntários, já que a verdadeira experiência

nunca seria consciente. Nesse sentido, Tomaim conclui que o mero uso de entrevistas no documentário restringe o acesso à dimensão afetiva da memória “ao que a pergunta do cineasta pode motivar”, de modo que, quanto mais o filme documentário buscar “descobrir o mundo por meio do encontro com o outro”, ao invés de pretender falar sobre o outro, é que ele nos permitiria “depararmos com as dimensões afetivas do passado” (TOMAIM, 2009, p. 63-64).

A partir de Bill Nichols, Tomaim concorda que o objeto do documentário é o mundo que ele descobre, e apoiando-se em Fernão Ramos, que ele carrega a intensidade da imagem-câmera e a presença do sujeito na tomada. Assim, conclui ser essa presença da câmera e do sujeito na tomada o elemento que permite ao documentário acessar a experiência da intensidade de vida, isto é, ativar as dimensões afetivas da memória:

Portanto, temos que o filme documentário nos surge como um dispositivo adequado para os rearranjos da memória, para que o passado irrompa no presente sob a forma de silêncios, pausas, hesitações, sofrimentos, uma vez que, para além das intenções do cineasta, pode-se ter acesso ao que não se deixa traduzir em palavras. (TOMAIM, 2009, p. 68).

Pelo exposto anteriormente, é notável que memória e audiovisual parecem operar neste mesmo terreno que vimos designando como fronteira entre a realidade e a representação: são tanto mecanismos de acesso à “realidade por excelência”, que legitimam a existência material de acontecimentos, personagens e lugares, quanto mecanismos simbólicos que permitem construir discursos sobre a realidade, que possibilitam reinterpretar o mundo, projetando novos sentidos sobre esses acontecimentos, personagens e lugares. Nesse sentido, tanto memória quanto audiovisual têm participação fundamental na disputa de sentidos que transfere para a zona da linguagem e do simbólico os conflitos que estão postos no plano material, interferindo fortemente em seus desdobramentos. De modo que concluímos que, se a singularidade do vídeo e do documentário é trabalhar na fronteira entre realidade e representação, então não por acaso eles vêm se destacando enquanto “lugar de memória”. É por desfrutarem desse mesmo terreno, que se alicerça na convivência entre os aspectos objetivos e subjetivos que envolvem a existência enquanto indivíduo e sociedade, que memória e audiovisual mantém uma relação tão instigante.

3.2 RODA MEMÓRIA: DO VÍDEO POPULAR AO VÍDEO COMUNITÁRIO CONTEMPORÂNEO

Após o longo percurso percorrido neste trabalho, chegamos, enfim, ao momento em que esperamos verificar, em nosso objeto de estudo – o projeto *Roda Memória* e sua proposta de produção audiovisual compartilhada como forma de revelar novos olhares sobre a cidade – a relação com as discussões que foram aqui colocadas, de modo a exercitar uma reflexão que contribua para o fortalecimento do vídeo enquanto ferramenta estratégica para a transformação da realidade, enquanto espaço privilegiado de resistência contra o esquecimento, enquanto forma de democratização da memória e da comunicação.

O projeto *Roda Memória* existe desde 2007 como iniciativa do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária³² da Alma (Associação Intercultural de Projetos Sociais), organização não governamental de Londrina (PR). Idealizado por um grupo de estudantes e profissionais da comunicação, tem como principal objetivo realizar o registro e circulação de memórias e histórias de vida na cidade, através da produção de videodocumentários que são exibidos, normalmente, em sessões de cinema itinerantes, eventos ou na própria sede da entidade.

Uma das pessoas centrais para compreensão do surgimento do projeto é a jornalista e empreendedora social Cynthia Figueiredo Camargo, que além de ser idealizadora da Alma, foi presidente da entidade e coordenadora do Núcleo de Comunicação até meados de setembro de 2008, quando, à trabalho, retornou à Belo Horizonte, sua cidade natal. Apesar de não morar mais em Londrina, Cynthia continua acompanhando os projetos e iniciativas da organização, sendo até hoje uma importante parceira e consultora. Na sua última passagem por Londrina, em julho de 2011, ela concedeu a entrevista utilizada neste capítulo, cuja íntegra pode ser conferida nos anexos desta pesquisa³³.

³² Embora a definição do conceito de Comunicação Popular e Comunitária seja objeto de diversos debates e diferentes pontos de vista, neste trabalho ela é entendida como um campo teórico e prático que abarca as experiências comunicativas que acontecem paralelamente ao campo da comunicação de massa, compreendendo tanto conteúdos relacionados às lutas populares e vinculados à questão de classe, quanto práticas de comunicação participativa e compartilhada, que visam o fortalecimento de espaços alternativos e independentes de comunicação e cultura.

³³ Entrevista concedida em 26 de julho de 2011, na Vila Cultural Alma Brasil (Anexo A).

3.2.1 Em Busca de Novas Formas de Comunicação e Interação

Para contextualizar a proposta do projeto *Roda Memória*, é necessário compreender a própria trajetória profissional de Cynthia Camargo, que começou na assessoria de imprensa do governo de Minas Gerais, onde afirma ter despertado para a forma como aquela comunicação lhe parecia distante do povo. Cansada do trabalho maçante e repetitivo, a jornalista pediu uma licença para se embrenhar por três meses na Amazônia, e acabou passando um ano no Pará trabalhando em TVs, rádios e jornais comerciais da região. Mais uma vez, os modelos e estruturas da mídia de massa começaram a incomodar, forçando-a a retornar a Belo Horizonte. Dois anos depois, Cynthia foi convidada para voltar ao Pará, integrando a equipe de um projeto multidisciplinar de adequação da legislação pesqueira da região, o IARA-IBAMA, em que pôde trabalhar ao lado de antropólogos, biólogos, e economistas. Como explica melhor, o foco deste seu trabalho era conseguir devolver àquelas comunidades os resultados das pesquisas que estavam sendo desenvolvidas pelo projeto:

Era um projeto piloto, a gente trabalhava num lago uma vez e meia maior que a Baía de Guanabara, então a gente tinha que devolver tudo que a gente estava fazendo pra essas comunidades. Mas e aí, que linguagem utilizar? Porque o pesquisador acha que o pescador não vai entender o que ele descobriu, na verdade nem descobriu, o pescador contou para ele – ele se apropriou daquele conhecimento popular e depois não pode devolver porque ele não vai entender.

Cynthia conta que o fato de ter se casado com um dos antropólogos do projeto foi fundamental para a transformação de sua atuação enquanto jornalista e comunicadora. Ao invés de uma postura autoritária e pretenciosa na relação com os entrevistados, que sempre lhe incomodou no jornalismo, a antropologia visual teria lhe aberto uma nova perspectiva de relação com o outro, baseada na escuta e na observação, aspectos que acredita negligenciados nas escolas de comunicação. Entre suas principais referências nesse sentido, ela cita Vincent Carelli e Dominique Gallois, do projeto *Vídeo nas Aldeias*, e também as iniciativas encabeçadas pela Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), da qual fez parte como representante de Santarém e da região do Alto do Tapajós e do Bico do Papagaio.

Naquela época a gente já dava conta que a televisão manipulava demais, como até hoje manipula, e é difícil de falar que o que o [William] Bonner ou a Fátima [Bernardes] falam é verdade. Não que seja mentira, mas tem outras verdades ali. E a ABVP pensava muito nesse sentido também, até porque a televisão trabalha com uma coisa de elite, trabalha num eixo Rio-São Paulo, e isso é o Brasil – e o Brasil é muito diferente. Então a ABVP, além de tudo, ela pensava numa diversidade cultural e regional, em que cada estado e região tivesse a sua própria voz.

Sobre sua passagem pela ABVP, a jornalista destaca duas grandes reuniões realizadas em Belo Horizonte, em que participou ativamente desse movimento de democratização dos meios de comunicação através do vídeo. Segundo ela, a experiência de mobilização e produção independente foi muito importante, pois lhe permitiu aproximar de técnicas, pessoas e grupos fundamentais para os projetos que encabeçou adiante. “Eu acho que essa coisa do popular, do movimento de mostrar para as pessoas como se produz uma notícia, como se produz um programa de TV, você começa a dar *insights* para elas perceberem melhor o mundo que elas vivem e terem mais criticidade”. Foi “com isso na cabeça” que idealizou o projeto *Rádio pela educação*, que envolve professores e alunos na produção de programas radifônicos, utilizando-os para melhorar o ensino e as relações no ambiente escolar. O projeto existe até hoje e acumula diversas parcerias importantes, tendo se tornado uma política pública bastante premiada em âmbito nacional e internacional.

Em 2002, Cynthia começou a atuar como consultora no *Rádio pela educação*, e mudou-se para Londrina, acompanhando o então marido que havia sido contratado pela UEL. Logo, foi contemplada por uma bolsa de estudos da *Ashoka*³⁴, que envolvia a realização de alguma ação, nova ou de continuidade aos projetos que havia desenvolvido no Pará. Foi assim que surgiu a AlmA.

Quando eu ganhei a bolsa, eu já comecei a conhecer muita gente em Londrina, e senti a necessidade de, primeiro, estar atuando, de ter um trabalho, e também que a gente pensasse em linguagens diferenciadas. Eram várias pessoas de saberes diferentes, nós nos juntamos e fundamos a AlmA num tripé que era Comunicação

³⁴ A Ashoka é uma organização internacional que há mais de 25 anos incentiva ações para o fortalecimento do “empreendedorismo social”, principalmente através da concessão de bolsas para associados (*fellows*), que realizam ações variadas voltadas para o desenvolvimento e transformação social. Mais informações: <<http://www.ashoka.org>>.

Comunitária e Popular³⁵, Educação Ambiental e Cultura Popular, esse era o início da AlmA.

Entre os três eixos de atuação da entidade, a jornalista acredita que a comunicação foi o último a vingar – o que atribui à falta de recursos para contratar os colaboradores voluntários, que acabavam tendo que se desligar das atividades do Núcleo de Comunicação para buscar outras alternativas de remuneração. Assim, até 2006 – quando a aprovação da Vila Cultural AlmA Brasil no Programa Municipal de Incentivo à Cultura (Promic) viabilizou a compra de equipamentos, a locação de sua sede e, neste sentido, a materialização de diversos projetos – o Núcleo centralizou suas ações na mobilização de colaboradores e interessados em pensar e propor ações no campo da comunicação popular e comunitária, principalmente profissionais e estudantes oriundos dos diversos cursos de comunicação existentes na cidade, sempre de forma voluntária.

De acordo com Cynthia, a ênfase na produção radiofônica e audiovisual decorreu tanto de suas experiências anteriores nessas linguagens, como da análise de conjuntura que fizeram à época, identificando o vídeo e o rádio como ferramentas que possibilitariam a integração da comunidade às atividades da Vila Cultural. Os encontros do Núcleo se regularizaram em 2007, com reuniões semanais de pesquisa e discussão, formulação de projetos, capacitação da equipe, além da produção comunicativa propriamente dita, inicialmente levada a cabo através da *Rádio Poste*³⁶, pensada como ferramenta estratégica de mobilização social e desenvolvimento comunitário.

A dinâmica de gestão do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária da AlmA sempre buscou ser compartilhada e participativa, na medida em que cada integrante contribui com suas referências e de acordo com suas possibilidades. A periodicidade das reuniões varia de acordo com as demandas de trabalho, e os encontros costumam ser abertos a todos os interessados – houve tempos em que o grupo era bastante heterogêneo, com crianças, jovens, adultos, da

³⁵ Sempre que se refere a esse campo, Cynthia utiliza “Comunicação Comunitária e Popular”, no mesmo sentido que utilizamos “Comunicação Popular e Comunitária”, sem que isso signifique alguma diferenciação em termos de teoria ou prática.

³⁶ Entende-se por Rádio Poste uma intervenção comunicativa que utiliza uma aparelhagem de som qualquer para a veiculação de materiais sonoros variados, de forma a permitir o máximo de alcance com o menor custo, já que se trata de um rádio sem transmissor. Comum em cidades interioranas e vilarejos, costuma ser um eficaz meio de comunicação local e prestação de serviço, utilizado para difundir rapidamente informações importantes para o dia-a-dia das comunidades.

comunidade ou de fora, vindos de oficinas anteriores, projetos sociais ou das universidades. As ideias e projetos são discutidos e sistematizados com a participação de todo o grupo, e as tarefas divididas e assumidas de acordo com a disponibilidade e afinidade de cada um. O modelo autogestionário de trabalho, que persiste até os dias de hoje, sempre buscou estimular a autonomia e a participação, realizando um rodízio de funções entre os integrantes, que ora assumem a assessoria de imprensa, ora a edição, a locução, a operação de áudio, a produção ou coordenação dos projetos, e assim por diante.

Ao longo de 2007, após a compra dos equipamentos e durante o processo de implementação do estúdio do Núcleo de Comunicação, os integrantes investiram não somente na capacitação da equipe e organização das atividades e projetos futuros, mas também na produção dos primeiros programas, transmitidos em espaços públicos da cidade – no que se tornou a *Rádio Poste Itinerante*.

As primeiras transmissões foram realizadas a convite da Secretaria de Cultura de Londrina, para dois eventos voltados à articulação dos produtores culturais da cidade: a III Conferência Municipal de Cultura e a Referencialização, em que foram veiculadas vinhetas, quadros, enquetes, matérias e entrevistas, com o objetivo de informar o público presente sobre o que estava acontecendo e dar visibilidade aos projetos e iniciativas participantes.

A partir de então, outros grupos da cidade passaram a procurar o Núcleo para a produção de intervenções com a *Rádio Poste*. A convite da ONG MAE (Meio Ambiente Equilibrado), foram realizados programas sobre a construção da Usina Hidrelétrica Mauá, no rio Tibagi (PR), em diferentes locais da cidade e municípios vizinhos, buscando discutir o impacto social e ambiental das obras, e esclarecer a população sobre o tema. A *Rádio Poste* também participou de atos e manifestações de movimentos populares locais, como, por exemplo, do Movimento Londrinense Contra a Repressão, que discutiu a marginalização dos moradores de periferia e o abuso das autoridades locais. Outras intervenções mais dinâmicas propunham o debate público sobre temas locais, como as eleições de 2008 – e a polêmica cassação da candidatura do prefeito eleito. Por conta dessas e outras atividades, os anos de 2007 e 2008 foram os mais intensos da *Rádio Poste*, viabilizados pelo trabalho e disposição de um grupo de colaboradores que

participava de todas as etapas, desde a produção dos programas até o transporte, montagem e desmontagem dos equipamentos, e a realização de oficinas.

A partir de 2009, por conta das atividades projeto *Roda Memória* e da diminuição no número de colaboradores, o ritmo de apresentações da *Rádio Poste* teve que ser reduzido, mas nunca a ponto de ser interrompido. No entanto, muitos convites tiveram de ser recusados por falta de pessoas que pudessem ajudar a produzir os programas e operar os equipamentos, motivo que levou o grupo a desenvolver estratégias para a atração de novos colaboradores.

A necessidade de aumentar a rede de parceiros, de forma a dar conta das novas demandas de trabalho, levou o Núcleo a investir na inscrição de projetos em editais públicos e privados e na realização de atividades formativas. Como acredita Cynthia Camargo, a *Rádio Poste* foi fundamental nesse sentido, dando visibilidade ao Núcleo de Comunicação, o que teria ampliado a sua articulação com outros grupos e as possibilidades de aprovação de seus projetos na lei de incentivo à cultura de Londrina.

3.2.2 Do Voluntariado à Profissionalização: Colhendo Frutos e Memórias

Após diversas tentativas, em abril de 2008 o Núcleo de Comunicação aprovou seu primeiro projeto no Promic – o *Roda Memória*. A proposta consistia na realização de exposições públicas ao ar livre de um vídeo documentário supostamente já em processo de finalização – o *Memória da Vila* – em dez bairros da cidade, ocasiões em que seriam gravados depoimentos do público na TV Cabine, os quais, depois de editados, seriam exibidos no bairro seguinte. Apesar de, à época, ignorarmos tal vínculo, torna-se evidente agora como essa proposta repercute as experiências do vídeo popular, abordadas no capítulo anterior, carregando inúmeros elementos que dialogam com as principais demandas deste movimento.

O objetivo do *Roda Memória* era estimular a valorização da memória e das histórias de vida na cidade e promover o intercâmbio de experiências e olhares entre bairros, principalmente buscando fortalecer a autoestima das comunidades através da produção audiovisual. É inegável, assim, a importância da experiência profissional de Cynthia Camargo na reunião de diversos aspectos que

havia sido trabalhados em projetos que conhecera nos tempos da ABVP e durante sua atuação no Pará, e também novas referências, como o trabalho do Museu da Pessoa³⁷:

Eu acho que na vida a gente vai aprendendo, e vai trazendo para si e tentando agregar nos projetos que você vai fazendo o que é interessante. Eu me apaixonei pela metodologia do Museu da Pessoa. Primeiro que tinha tudo a ver com a coisa da antropologia visual, que já estava aparecendo, de trabalhar com o outro e de ouvir o outro – porque no jornalismo não é assim, você ouve o que te interessa do outro, e não o outro, você já chega lá com a pergunta pronta e é o que eu quero ouvir – e o Museu da Pessoa não, era a memória, era “e aí, como foi sua vida”, então eu fiquei apaixonada, primeiro, com essa metodologia. Segundo que eu vislumbrei que, se a gente conseguisse produzir um documentário com essas memórias de pessoas mais velhas, com elas contando a história delas sem a gente ter perguntas, ia ficar muito mais encantador, muito mais interessante.

A construção do projeto *Roda Memória* também se baseou em leituras e discussões realizadas nas reuniões do Núcleo, e nos cursos de formação, oficinas e eventos que seus integrantes passaram a frequentar: na UEL, o Curso de Memória e História Oral, ministrado pelo prof. Dr. José Miguel Arias Neto; na Kinoarte – Instituto de Cinema e Vídeo de Londrina, as oficinas de formação e produção audiovisual; e no Museu da Pessoa, especialmente os fóruns do Brasil Memória em Rede.

Alguns aspectos contextuais também podem ser relacionados, de antemão, à iniciativa: o fato de Londrina ser uma cidade jovem³⁸, cujos primeiros habitantes ainda estão vivos; a proximidade entre as perspectivas da comunicação popular e comunitária e da história oral; e a acessibilidade das novas tecnologias de produção audiovisual.

Apesar de diversas iniciativas voltadas à preservação da história local, como de praxe o mérito pelo rápido processo de urbanização e desenvolvimento da cidade de Londrina concentra-se nas famílias e pessoas de maior poder econômico e político, isto é, moradores já consagrados pela história

³⁷ O Museu da Pessoa, parceiro do projeto Roda Memória, é um museu virtual de histórias de vida, com sede administrativa em São Paulo (SP), que utiliza as novas tecnologias para a valorização da história de cada indivíduo na construção da memória social. Além dos inúmeros projetos, publicações e produções audiovisuais voltadas para a democratização da história através da memória, integra uma rede mundial de iniciativas irmãs, assim como articula, em âmbito nacional, o Brasil Memória em Rede. Mais informações: <http://www.museudapessoa.net>.

³⁸ Londrina foi fundada em 10 de dezembro de 1934.

oficial do município. A importância da experiência de trabalhadores, das famílias mais humildes e das pessoas “comuns” que participaram ativamente da construção da cidade, é certamente subvalorizada no processo histórico em detrimento de um pioneirismo restrito aos grupos sociais influentes, ainda que nos bairros e rincões de Londrina ainda pulsem memórias e histórias que não foram contadas, nem ouvidas, nem valorizadas no processo histórico – as memórias subterrâneas de que falamos anteriormente. Assim, o *Roda Memória* busca, inspirado na metodologia da história oral, utilizar o vídeo como ferramenta estratégica de potencialização dessas lembranças, uma vez que, como afirma Paul Thompson, a história oral

Pode ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; pode derrubar barreiras que existiam entre professores e alunos, entre gerações, entre instituições educacionais e o mundo exterior; e na produção da história – seja em livros, museus, rádio ou cinema – pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras” (THOMPSON, 1998, p.22).

Como vimos observando, tal potencial transformador faz desta metodologia de pesquisa historiográfica uma importante ferramenta da comunicação popular e comunitária na medida em que converge na multiplicação dos discursos e vozes que circulam na sociedade, na valorização do sujeito nos processos culturais e sociais, no caráter dialógico e participativo que instaura, além, é claro, na democratização, tanto da história social, quanto da própria comunicação. A memória se torna um instrumento para a prática da comunicação popular e comunitária; a comunicação popular e comunitária se torna instrumento para a valorização da memória.

Contribuí também para a proposta do *Roda Memória*, a conjuntura das novas tecnologias de informação e comunicação. Certamente, a acessibilidade e barateamento da produção audiovisual proporcionado pelas câmeras digitais e ilhas de edição não linear é um fator de absoluta importância para a realização do projeto, de modo a ampliar tanto as possibilidades de produção quanto o acesso de pessoal não especializado ao audiovisual.

Reunindo todos estes aspectos, o *Roda Memória* começou com uma equipe de cinco pessoas: Cynthia Camargo, Juliana Franco, Marina Casagrande e Rogério Cavalcante – todos jornalistas – além de Camila Sampaio, responsável pela

sensibilização de público. O grupo teve que dar conta da produção, gravação e edição do *Memória da Vila* ao longo de dois meses, o que era um desafio para uma equipe com pouca experiência em produção audiovisual – além da formação universitária, apenas Marina vinha dando seus primeiros passos como videasta, e Cynthia, que trazia a experiência do vídeo popular. Apesar de alguns contratemplos e desencontros, o documentário ficou pronto a tempo de realizar o circuito de exposições ainda em 2008. Porém, na metade do processo, Cynthia mudou-se para Belo Horizonte, forçando os demais membros da equipe a assumirem funções não premeditadas e a enfrentarem situações inusitadas – o que, no entanto, só veio a trazer conhecimento, e estimular a continuidade das iniciativas no ano seguinte.

Deste modo, em 2009 o *Roda Memória* passou a oferecer oficinas de produção audiovisual para jovens de 12 a 25 anos de três bairros da cidade: Vila Nova (centro), Jd. Santa Fé (leste) e União da Vitória (sul). O resultado deste trabalho foi a formação de cerca de trinta alunos, que participaram da produção de três documentários, além da distribuição gratuita de cem cópias de cada vídeo, e a realização do evento *Comunicação e Memória*, no final de fevereiro de 2010. Antes de adentrarmos mais profundamente nesse processo, vamos terminar de descrever o desenvolvimento das atividades do Núcleo de Comunicação nos últimos dois anos.

Em 2010, o Núcleo enfrentou uma nova desarticulação de sua equipe, com a mudança de Marina para São Paulo, e a contratação de Rogério pela Rádio UEL FM. Outro aspecto crucial foi a não aprovação do *Roda Memória* no Promic: pelo excesso de trabalho acumulado entre 2008 e 2009 – fruto de um planejamento que evidenciava a pouca experiência do grupo, que havia se comprometido a realizar ações que se mostraram grandiosas demais para uma equipe de apenas três pessoas – e já prevendo a saída de importantes colaboradores, a ideia era desacelerar o ritmo de atividades, propondo a realização de uma coletânea dos quatro vídeos produzidos até então, seguida de um circuito de exposições e debates nas escolas municipais.

Apesar de esvaziado, o Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária conseguiu manter-se articulado com outros parceiros de dentro e fora da Alma, o que, além de um incentivo, viabilizou sua inscrição no Prêmio Pontos de Mídia Livre, do Ministério da Cultura, em que foi contemplado pelo conjunto de suas

ações na categoria regional. O repasse dos recursos deste edital, no entanto, atrasou mais de um ano, e só foi efetivado recentemente, em julho de 2011.

Ao longo de 2010, também a AlmA passou por uma reformulação, culminando na realização de diversas ações para reorganização do espaço e articulação de novas parcerias e projetos. Nesse fluxo, o Núcleo de Comunicação retomou a realização de reuniões semanais com antigos e novos colaboradores, que foram fundamentais para os eventos que se seguiram. Desde o início do ano, o grupo gestor da AlmA havia se comprometido a ajudar a consolidar o *Tela da Vila*, dando continuidade às exibições semanais na Vila Cultural, e atendendo às diretrizes da ação Cine Mais Cultura³⁹. Foram formadas algumas duplas que, em esquema de revezamento, levaram a programação adiante até meados de julho, quando se esperava poder contratar pessoas mais habilitadas para a atividade, através dos recursos do Prêmio Mídia Livre. O atraso no repasse, no entanto, postergou esses planos.

Por sorte, ainda no segundo semestre, integrantes do cineclubes *Ahoramágica*⁴⁰ começaram a participar ativamente das reuniões do Núcleo de Comunicação. Luís Henrique Mioto, historiador, videasta e coordenador desta iniciativa, trazia na bagagem vários anos de cineclubismo, além de diversas produções audiovisuais independentes, realizadas ao melhor estilo “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” – recursos quase zero e muita força de vontade. A pesquisa cinematográfica do grupo voltava-se para a reflexão sobre os aspectos subjetivos e afetivos envolvidos com o audiovisual, algo voltado à compreensão dos sentimentos e emoções envolvidos no ato de ver e fazer cinema. O cineclubes vinha trabalhando na disseminação destas reflexões através de um *zine* mensal e de um blog⁴¹, e Luís queria iniciar um estudo sobre personalidades singulares, como ele mesmo gosta de definir, “personagens mágico-estranhos-desviantes-escorregadios”

³⁹ Em 2009, o Roda Memória, juntamente com o projeto Rodrigues no Cinema – coordenado pelo produtor Fernando Góes, então integrante do Núcleo de Cultura Popular da AlmA, que desde o ano anterior realizava sessões de cinema na Vila Cultural, também com patrocínio do Promic – juntaram-se para concorrer à primeira seleção nacional da ação Cine Mais Cultura, a qual contemplou as organizações vencedoras com equipamentos para exibição e filmes do acervo da Programadora Brasil, além de um curso de formação cineclubista – como contrapartida, as instituições deveriam manter, por dois anos consecutivos, a realização de sessões semanais em locais fixos, condicionando o acesso aos filmes à entrega de relatórios e pesquisas. Em 2010, o Rodrigues no Cinema focou a realização de sessões em escolas e associações da terceira idade, e a AlmA passou a realizar suas sessões como *Tela da Vila*.

⁴⁰ Criado em 2004 como iniciativa conjunta de centros acadêmicos da Universidade Estadual de Londrina, em 2009 o cineclubes *Ahoramágica* começou também a atuar com oficinas de formação e, no ano seguinte, transferiu suas atividades para a Vila Cultural Brasil, organização parceira e vizinha da Vila Cultural AlmA Brasil, vindo a aproximar-se das atividades do Núcleo de Comunicação.

⁴¹ Mais informações: <http://www.ahoramagica.blogspot.com>.

que merecem ser cinematografados. Não poderia ter sido mais oportuna e adequada a parceria: a equipe *d'Ahoramágica*, a partir de 2011, assume a realização das atividades e projetos audiovisuais do Núcleo – o projeto *Roda Memória* e o cineclubes *Tela da Vila* – trazendo novos colaboradores e facilitando para que o eixo da produção radiofônica pudesse se reorganizar ⁴².

Assim, ainda em 2010 o Núcleo encaminhou dois projetos para a lei de incentivo municipal: o *Roda Memória*, com a nova roupagem trazida por Luís e sua equipe, que deslocou o enfoque da questão do bairro para a singularidade de personagens locais, mantendo as oficinas de produção audiovisual como carro chefe; e a Rádio Web Sintena, buscando atualizar a estratégia da Rádio Poste e aproveitar a Internet para a consolidação deste eixo de produção do Núcleo, através da realização de oficinas formativas e da articulação de jornalistas, músicos e colaboradores na produção dos programas. No entanto, somente o projeto *Roda Memória* foi aprovado, e os recursos do Prêmio de Mídia Livre, que poderiam suprir essa lacuna, tardaram além do esperado.

Em julho de 2011, o Ministério da Cultura finalmente efetivou o repasse do Prêmio Pontos de Mídia Livre, permitindo à equipe do Núcleo de Comunicação retomar o processo de planejamento e execução das ações seguintes. Atualmente, a reforma do estúdio do Núcleo de Comunicação está sendo finalizada, com uma sala de produção radiofônica, que abrigará a *Rádio Web Alma Londrina* (com projeto aprovado no Promic para 2012), e outra de produção audiovisual, para o projeto *Roda Memória*, que agora inicia uma nova fase: no final de 2011, o projeto foi o único contemplado do estado do Paraná no Prêmio Pontos de Memória, iniciativa do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em parceria com o Ministério da Cultura, tendo novamente seu trabalho reconhecido em âmbito nacional.

Através desta retrospectiva sobre a trajetória do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária da Alma, a intenção é observar um conjunto de ações que dialogam diretamente com o contexto e histórico do vídeo popular, e como diversas questões relacionadas à transição paradigmática para o vídeo comunitário acabam influenciando às práticas levadas a cabo por essa iniciativa. Acreditamos ter ficado claro que não há como isolar o projeto *Roda Memória* das demais ações do Núcleo, que vem consolidando sua atuação principalmente nas

⁴² Mais informações no blog da Alma: <http://www.vilaalmabrasil.blogspot.com>.

seguintes perspectivas: a produção comunicativa independente, a criação de espaços, circuitos e eventos para a disseminação desta produção, a realização de atividades formativas, além da pesquisa e produção de conhecimento, sendo seu objetivo principal mobilizar ações e projetos que consigam vislumbrar todas essas possibilidades simultaneamente.

Embora a abertura para outras linguagens tenha sempre existido e se materializado a partir de ações pontuais, o Núcleo de Comunicação vem consolidando sua atuação principalmente em rádio e vídeo, o que parece consequência tanto das pessoas que passaram por ele, quanto dos equipamentos disponíveis na Vila Cultural até então. Além dos programas da *Rádio Poste* sobre temáticas variadas, também são realizados vídeos documentais e ficcionais, seja como forma de registro de atividades e processos culturais, seja como produto cultural em si. A maior parte desses curtas-metragens, à exceção dos videodocumentários do projeto *Roda Memória*, decorre de oportunidades e convites de parceiros e apoiadores – como, por exemplo, os vídeos experimentais produzidos em 2009 a convite do programa Ponto Brasil (TV Brasil), *Por água abaixo* e *O inferno são os outros*, este último vencedor da competitiva local da 11ª Mostra Londrina de Cinema nas três principais categorias da premiação; ou ainda a mais recente produção do Núcleo, *Tudo o que você gostaria de saber sobre macumba e nunca teve coragem de perguntar* (2011), produzido através do Prêmio Griô na Escola e na TV, iniciativa da Ação Griô Nacional e do Ministério da Cultura⁴³.

Algumas outras ações desenvolvidas com enfoque na circulação, tanto das produções próprias, quanto das demais produções de caráter independente – como é o caso do cineclube *Tela da Vila/Ahoramágica*, ou dos circuitos de exhibições e eventos vinculados ao projeto *Roda Memória* – buscam criar espaços independentes e autônomos para a disseminação de produções não comerciais, populares e comunitárias. A aproximação de Luís e sua equipe trouxe também novos parceiros, que têm buscado apoio para a realização de exhibições em várias instituições, ampliando a atuação cineclubista do Núcleo. Além disso, também as intervenções da *Rádio Poste* buscam fomentar o escoamento de produções independentes, abrindo espaço para a veiculação de programas dificilmente transmitidos nas redes comerciais, assim como o projeto da Rádio Web AlmA

⁴³ Todas as produções audiovisuais vinculadas ao Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária da AlmA podem ser assistidas no canal do projeto Roda Memória no YouTube: <http://www.youtube.com/rodamemoria>.

Londrina busca consolidar a partir de 2012. É importante também lembrar que os DVDs e materiais de divulgação produzidos pelo Núcleo têm sido uma importante forma de escoamento de produções e de articulação de novos parceiros, apoiadores, e colaboradores.

Entre as atividades formativas desenvolvidas, além das oficinas de produção audiovisual e radiofônica, vinculadas ou não aos projetos *Roda Memória* e *Rádio Poste*, foram realizadas diversas oficinas de capacitação em softwares e técnicas variadas: de radionovela, ministrada por alunos de jornalismo da UEL, de edição de áudio e vídeo e também de editoração gráfica, por profissionais e colaboradores da Alma. Vale salientar que, sempre que possível, as atividades de formação são gratuitas, ou no caso de cobrança de taxa – simbólica – há sempre reserva de vagas para membros da comunidade ou pessoas encaminhadas por projetos sócio-educativos da cidade. O objetivo desta linha de atuação, além de formar futuros colaboradores e multiplicadores do trabalho, é oportunizar o contato do público com linguagens e ferramentas comunicativas diversas, de modo que ele desenvolva autonomia na utilização dos equipamentos e programas, dando vazão aos seus impulsos criativos, expressivos e culturais.

No âmbito da produção de conhecimento, os colaboradores se habituaram a difundir suas ações em eventos culturais e acadêmicos, através da apresentação de trabalhos, e da produção de artigos, pesquisas científicas e publicações, por meio dos quais acredita contribuir para o desenvolvimento do campo da Comunicação Popular e Comunitária, fazendo o intercâmbio entre teoria e prática, e permitindo o constante aprimoramento de suas iniciativas e projetos⁴⁴.

Nesse sentido, a proposta do Núcleo é pautada principalmente pelos processos participativos e pela diversidade de formas expressivas, com ênfase no experimental e no lema “faça você mesmo”, através do qual se valoriza a acessibilidade do público aos meios de produção e aos conteúdos, e se questiona os paradigmas de produção da comunicação de massa. Essa tendência tem como objetivo justamente aproximar o público das atividades, criando um ambiente

⁴⁴ Além do trabalho de observação participante de Marina Casagrande, realizado para a conclusão do curso de Especialização em Comunicação Popular e Comunitária da UEL (CAMPOS, 2010), também o produtor e jornalista Rogério Cavalcante utilizou as experiências do *Roda Memória* como objeto de pesquisa em seu trabalho para conclusão do curso de jornalismo na Universidade do Norte do Paraná – Unopar (CAVALCANTE, 2008), assim como é o caso da presente dissertação para o Mestrado em Comunicação da UEL.

confortável o suficiente para que todos se sintam capazes de produzir informação e cultura, ou seja, aptos a criar e participar de um veículo de comunicação.

Deste modo, o Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária da Alma demonstra focar a difusão e fortalecimento de suas iniciativas enquanto alternativa às dinâmicas massificadas e pasteurizadas da comunicação de massa, seja através de conteúdos diversificados, que estimulem a reflexão e a mobilização popular, seja através de metodologias de produção comunicativa diferenciadas, que envolvam o público na produção de notícias, informações e cultura, valorizando a experimentação, a diversidade e a interatividade.

Sobre esse aspecto, é importante ressaltar que, apesar de difundir a Comunicação Popular e Comunitária, o Núcleo de maneira alguma segue esta como linha teórica rígida ou exclusiva: seu uso decorre, principalmente, do vínculo de muitos de seus colaboradores com o curso de Especialização em Comunicação Popular e Comunitária da UEL, e do interesse em difundi-la enquanto perspectiva multidisciplinar propositiva para a dinamização dos fluxos comunicacionais e culturais na atualidade, ao invés de apontar para uma posição amarrada a uma determinada vertente política ou ideológica. Assim sendo, o Núcleo se identifica com diversas outras “categorias” pares – comunicação alternativa, independente, contra hegemônica, mídia livre – enfim, independente do recorte teórico, pensa-se todas essas possibilidades como perspectivas convergentes.

Muito provavelmente, isso talvez seja um reflexo da diversidade de pessoas que passaram ou continuam atuando no Núcleo de Comunicação, uma vez que cada um tende a contribuir a partir de paradigmas e conceitos muito particulares e subjetivos, os quais não nos cabe questionar. Apesar das implicações políticas e teóricas que o uso de termos vinculados às noções de “povo” e “comunidade” pode determinar, tais conceitos nunca foram discutidos a fundo, nem no âmbito do Núcleo, nem no âmbito da Alma, sendo uma demanda muito mais “da academia” que da entidade e seus eixos de atuação. É por isso que evitamos utilizar, neste trabalho, os projetos e textos que escrevemos em nome do Núcleo, uma vez carregarem uma perspectiva muito particular de nossa trajetória acadêmica, que certamente não reflete a multiplicidade de formas de encarar as ações levadas a cabo em seu nome. A maior parte de seus colaboradores está muito mais interessada na construção e realização de projetos (na prática), que na discussão e

definição de perspectivas teóricas que embasam essas ações, como afirma, por exemplo, Cynthia Camargo, quando questionada sobre algumas escolhas:

Na verdade, eu acho que eu sou muito sem didática, eu quero ser bem clara. Eu nunca pensei num formato que remetesse a uma certa didática, “o documentário por isso, por isso, por isso”...que tenha teorias ali, marcando isso, isso e isso. A gente tinha como referência teórica o Paul Thompson, que faz uma nova leitura da história através da metodologia da história oral. E o que a gente queria era que nós aprendêssemos a trabalhar enquanto jornalistas, comunicadores de fragmentos, de buscar aqueles fragmentos ali e, de repente, se transformou num documentário, mas não poderíamos falar que é outra coisa aquilo ali?

Ao longo da entrevista, Cynthia não define o que entende ou quer dizer com o conceito de comunicação popular e comunitária mas, através da trajetória da AlmA, do Núcleo, e analisando o caráter da maioria dos projetos que ajudou a idealizar, é bastante fácil compreender o que isso significa na prática e identificar em seu discurso a influência de alguns aspectos que vimos discutindo até então: a crítica à manipulação, a intenção de desconstruir os códigos de representação da mídia de massa, e, principalmente, a vontade de dar voz ao povo – os quais vêm sendo trabalhados por um viés fortemente antropológico e bastante experimental. Assim, apesar de não definido a partir de linhas teóricas, o escopo de atuação do Núcleo está bem delimitado pelas ações desenvolvidas até então.

Há de se observar, no entanto, que para algumas correntes políticas e ideológicas, o fato das ações do Núcleo dependerem fortemente do financiamento público e privado, poderia indicar a cooptação de seu discurso e suas ações para a manutenção do *status quo* e dos poderes dominantes, ao invés da criação de novas formas de participação e interação social, ou seja, dificultando a expressão dos grupos sociais e a democratização efetiva da comunicação.

De fato, a atuação do terceiro setor implica algum grau de “dependência” das oportunidades concedidas por empresas estatais e privadas, que acabam utilizando os investimentos em projetos culturais, socioambientais etc., para agregar valor às suas imagens institucionais. Porém, o que pudemos constatar através desta pesquisa, é que projetos no campo da comunicação popular – essa, que implicaria uma postura mais radical e à esquerda – ou comunitária – esta que estaria mais próxima de um contexto contemporâneo de valorização da diversidade

– sempre dependeram também de grandes instituições políticas e religiosas: é inegável, por exemplo, o vínculo do movimento do vídeo popular com partidos políticos e sindicatos, ou a influência da Igreja Católica no direcionamento e dinâmica de suas ações, e essas instituições também têm interesses específicos que nem sempre convergem com os “preceitos” do campo. Cynthia, por exemplo, menciona em sua entrevista um boato que à época ouvira sobre o fim da ABVP: de que a fundação italiana que os financiava, a Crocevia, tinha vínculo com a máfia italiana:

Porque daí o dinheiro acabou, e todas as propostas que dariam continuidade, por exemplo, quase todas essas ONGs que atuavam [na ABVP] iam receber uma ilha de edição pra continuar o trabalho, e parece que – eu vou te falar, mas talvez não seja verídico – mas a gente era financiado, e parece que o dinheiro vinha da máfia italiana, e foi na época que prenderam a máfia e o dinheiro acabou, a Crocevia não tinha mais dinheiro, e aí a ABVP também foi... Eu lá em Santarém consegui ainda fazer algumas oficinas, capacitando jovens para produzir documentários, lá também tinha a TV Macoronga, que trabalhava nas comunidades.

Boatos à parte, o que interessa é que as iniciativas de comunicação popular e comunitária, na maior parte das vezes, acabam tendo de ser financiadas por instituições ou fundações públicas e privadas, cujo interesse em fomentar seus projetos iniciativas não nos cabe aventar neste trabalho – haveria de se realizar um estudo bastante complexo e investigativo para descobrir quais seriam seus reais objetivos ou interesses políticos, e de que modo eles restringem a atuação dessas iniciativas. De modo que, o fato de projetos que se constroem a partir da perspectiva popular e comunitária dificilmente conseguirem se estruturar a partir de recursos próprios, em razão do caráter pouco comercial de suas produções e propostas, acaba levando-os a aceitar a ajuda de setores e corporações que, no entanto, fazem parte da estrutura (ou superestrutura) que estão, em tese, “combatendo”. É justamente o dilema do vídeo popular, que recusa utilizar a televisão comercial, mas viabiliza suas práticas com investimentos de uma organização internacional cuja rede de influência e interesses políticos é difícil avaliar.

Certamente os interesses políticos e econômicos acabam interferindo no ritmo de desenvolvimento desses projetos. Tanto as experiências das organizações que integraram a ABVP, quanto as analisadas por Clarisse Alvarenga

mais recentemente, ou ainda as mais de 100 iniciativas subvencionadas pelo Ministério da Cultura através do Prêmio Ponto de Mídia Livre, por exemplo, têm a dinâmica de seus projetos e realizações amarrada aos humores e tendências das instituições governamentais e privadas que, que por meio de seus editais e programas, definem quais linhas de ação ou iniciativas merecem ser incentivadas. A experiência do de Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária da Alma, como vimos, não é diferente.

Por outro lado, não fossem essas oportunidades – os editais públicos e privados, ou as parcerias com instituições, fundações e organizações as mais diversas – não teríamos a variedade e acúmulo de experiências presentes no campo da comunicação popular e comunitária hoje. O financiamento pode até determinar as ações que serão subvencionadas, e o ritmo de desenvolvimento e realização das mesmas, mas acreditamos que dificilmente consegue interferir diretamente nas práticas ou produções que são desenvolvidas nas bases, nem estancar a criatividade dos grupos que buscam, estrategicamente, aproveitar e intervir no fluxo desses investimentos. Cynthia, por exemplo, não enxerga outra possibilidade que não essa para a viabilização deste tipo de iniciativa:

Eu acho que a gente tem que pensar a sustentabilidade junto com o empreendedorismo. Da mesma forma que eu posso ter uma ideia legal e querer fazer ela vingar, se eu não tiver quem me apoie, ela não vai andar adiante. Acho que hoje qualquer outro tipo de projeto que vá se fazer, não só na comunicação, você tem que pensar de que forma você vai conseguir empreendê-lo para dar-lhe sustentabilidade. [...] Hoje a gente sobrevive ou com o apoio do setor público, ou com o apoio do setor privado. São três segmentos: terceiro setor, público e privado, e se a gente pudesse produzir programas e projetos em que os três setores estivessem juntos seria o mais bacana. Mas não é assim, cada um tem um interesse. Eu acho complicado e não sei nem o que falar. Simplesmente não tem outra forma que não seja através de financiamentos.

Isso posto, passamos agora à uma descrição mais pormenorizada do projeto *Roda Memória 2009*, que marcou o início das experiências do Núcleo com oficinas formativas, buscando ampliar a participação e envolvimento das pessoas com o processo de produção audiovisual, e também contribuir para a democratização da memória. Abordaremos essa experiência, principalmente, sob dois ângulos: discutindo as opiniões emitidas pelos participantes das oficinas, gravadas no último encontro de cada turma; e comentando o resultado dessas

experiências, ou seja, os vídeos produzidos. É importante deixar claro que não pretendemos qualquer objetividade ou isenção ao longo desta descrição, mas justamente pontuar a forma como os diversos assuntos que abordamos até então estão relacionados à sua proposta, permitindo um interessante embate de ideias.

3.2.3 Compartilhando Aprendizados e Circulando Memórias

A motivação inicial da proposta do *Roda Memória* em 2009 foi retornar aos bairros onde o documentário *Memória da Vila* havia sido exibido no ano anterior, para continuar o processo de gravação e exibição de histórias de vida, que havia sido bastante intenso. Principalmente nos distritos e bairros periféricos onde o projeto esteve em 2008, os moradores, de crianças a idosos, pareciam querer mais: os mais jovens demonstravam grande interesse em pegar a câmera, em brincar e se enxergar nas imagens, enquanto os mais velhos tinham muitas outras histórias para contar – era comum que entrassem em contato posteriormente, falando que haviam se lembrado de algo importantíssimo depois, mas que na hora da gravação tinha passado em branco. A sensação era de que, no primeiro ano do projeto, havíamos chegado no início de uma infinita jornada, pois haveria sempre muito mais memórias subterrâneas a serem desveladas, que condições materiais para fazê-lo. Era preciso continuar, no entanto.

Havia ficado latente que o processo de valorização da memória de cada pessoa na construção da história local precisava ser ampliado, e que era importante não somente produzir um filme sobre a comunidade (por mais cuidadoso ou desprezioso que ele fosse), mas permitir que aquele grupo compreendesse o potencial transformador do que era proposto, e que se engajasse nessa possibilidade. Como sensibilizar as comunidades – compostas por pessoas tão diferentes, com interesses tão distantes, unidas em grande parte somente pelo território, sobre o potencial da memória? Os adultos até se mostravam interessados em contar suas histórias, mas para os jovens isso estava longe de ser uma necessidade.

Nesse sentido, o *Roda Memória 2009* foi formulado buscando estimular um maior envolvimento das comunidades com projeto. Os moradores poderiam ser mais que personagens de um filme feito por pessoas que não faziam

parte daquele contexto: eles poderiam participar ativamente da construção daquelas representações. A comunidade poderia ser mais que plateia para os filmes que fazíamos de acordo com o nosso olhar de fora: ela poderia estar em todas as etapas do processo, da concepção à exibição dos vídeos, compreendendo como se constroem os discursos audiovisuais.

Assim, foram oferecidas oficinas gratuitas de produção audiovisual em três bairros da cidade, 15 vagas por turma, destinadas a jovens entre 12 e 25 anos de idade⁴⁵. Em cada comunidade, uma nova exibição divulgava as oficinas e dava início às inscrições. O planejamento incluía oito encontros por turma (três na AlmA, quatro no bairro), com quatro horas de duração cada, ao longo de pouco mais de 2 meses, durante os quais a intenção era trabalhar tanto aspectos teóricos como práticos do audiovisual, tendo como resultado um vídeo sobre o bairro.

Na primeira etapa, discutia-se a importância da memória na democratização da história, eram exibidos filmes com formatos diferenciados de abordagem do tema, e também inseridos os primeiros conceitos e técnicas de produção audiovisual. Os produtores formulavam, junto com os alunos, ao invés de um roteiro de perguntas, uma lista de temas que poderiam ser abordados no vídeo: chegada na cidade, infância, trabalho, família, etc. A partir disso, eram realizadas as pré-entrevistas, que permitiam perceber a abertura da pessoa à proposta do projeto e quais aspectos e histórias os alunos achavam importante inserir no vídeo. Na segunda etapa, os trabalhos focavam a produção e filmagem do documentário, com a gravação de externas, dos depoimentos, decupagem e início da montagem. A realização de uma entrevista piloto antes da gravação oficial dos depoimentos, que era assistida e discutida por todos, garantiu que pudessem ser resolvidas eventuais dificuldades e problemas técnicos. Em todos os vídeos, a pós-produção e a finalização dos documentários ficou por conta dos produtores do Núcleo.

As oficinas tinham a pretensão de estimular a autonomia dos alunos, que assumiam responsabilidades diversas: a pesquisa sobre o bairro, o

⁴⁵ Do projeto aprovado no Promic, a principal alteração ao longo de sua execução foi a substituição do terceiro bairro a receber as oficinas. Inicialmente, a última turma aconteceria numa escola da zona norte da cidade, em que uma professora de sociologia estava há mais de um ano trabalhando com documentário no ensino médio, e havia demonstrado muito interesse em unir as propostas: ela tinha intenção de produzir quatro documentários com temática social, e o Roda Memória parecia poder adicionar o recorte da memória, além das oficinas de produção audiovisual, ao processo. No entanto, quase um ano depois de firmada a parceria, a professora recuou e desistiu de articular as iniciativas, pois acreditava que o recorte da memória poderia desvirtuar a sua proposta original. Assim, a equipe articulou a terceira turma das oficinas num bairro também de periferia, mas no outro extremo da cidade – a zona sul – onde havia realizado oficinas pontuais de rádio e vídeo anteriormente.

levantamento de possíveis depoentes, a realização das pré-entrevistas, o agendamento das gravações, além de funções específicas durante a filmagem. Foram trabalhadas, principalmente, as funções de produtor, entrevistador, áudio, câmera tripé, still (registro fotográfico das filmagens), e câmera de mão, as quais eram alternadas entre os alunos e produtores em cada gravação. Ainda que a equipe quisesse interferir o mínimo na execução dessas atividades, era comum que tivessem que assumir a frente de várias etapas, garantindo sua realização e o cumprimento de um cronograma apertado.

Na descrição de cada experiência de filmagem, a seguir, utilizaremos as gravações realizadas com os alunos de cada turma no último encontro com eles, em que produtores e participantes conversaram livremente sobre as impressões que a experiência de participar do projeto havia deixado, cuja transcrição na íntegra está anexada a este trabalho⁴⁶. Ao final, buscaremos comentar alguns aspectos de cada vídeo produzido, embora sem o compromisso de realizar uma descrição apurada ou análise dos mesmos, já que nos interessa mais relacioná-los aos assuntos que vimos abordando neste trabalho.

3.2.3.1 Nos olhos de quem vê: em busca da beleza esquecida⁴⁷

As oficinas da primeira turma aconteceram nos meses de abril e maio de 2009, na Escola Estadual Nilo Peçanha, na Vila Nova, um dos bairros mais antigos de Londrina que, mesmo localizado muito próximo ao centro, ainda carrega uma imagem associada aos trabalhadores da ferrovia e à gente simples que ali habitava, numa época em que a região era isolada pela linha de trem e estereotipada como zona de baixo meretrício. No ano anterior, o projeto havia se articulado com a associação do bairro para realização das exposições, que sugeriu a escola como um bom local para as atividades formativas. A associação de bairro foi bastante importante na articulação e sugestão dos depoentes que participariam do vídeo: tanto os participantes das oficinas, quanto os moradores, buscaram para o documentário as pessoas mais antigas do bairro, que poderiam falar com mais propriedade sobre seu passado – as testemunhas autorizadas, no caso, foram as que estavam viviam na Vila Nova há mais tempo.

⁴⁶ Anexos B, C e D.

⁴⁷ Anexo B.

Como as oficinas foram divulgadas para todos os alunos do ensino médio, havia de se criar algum critério de seleção, que foi a entrega de uma carta de intenções, em que os interessados deveriam falar sobre o que os motivava a participar do projeto. No entanto, das diversas turmas do colégio, foram entregues apenas seis cartas – na entrevista, os que participaram do projeto até o fim inclusive comentam que ficaram ansiosos por acharem que não seriam selecionados. Entre os motivos alegados nas cartas recebidas, o principal foi a oportunidade de capacitação para o mercado de trabalho – três alunas citam o desejo de se tornarem jornalistas ou repórteres famosas, e os demais, a vontade de aprimorar os conhecimentos técnicos, aprendendo a fazer um documentário. Uma segunda motivação citada foi conhecer melhor a história do bairro onde moravam. Dos seis alunos que entregaram a carta, apenas três deles permaneceram até o fim – outros dois alunos acabaram aderindo ao grupo posteriormente, a convite dos participantes. O esforço de participar, segundo eles, teria sido uma importante oportunidade e valido muito a pena.

A primeira oficina do *Roda Memória* foi realmente um espaço de experimentação para produtores e alunos. A equipe nunca teve a pretensão de fazer uma obra de primazia artística, logicamente, mas de ensinar o pouco que havia aprendido da experiência anterior, compartilhando algumas ideias em torno da importância de se trabalhar com as histórias de vida do bairro onde viviam, de aprender a ouvir o outro, dando continuidade ao trabalho de sensibilização de público iniciado em 2008.

Na entrevista com os alunos da Vila Nova, os produtores se surpreenderam com as diversas críticas à primeira etapa da oficina. A parte teórica foi considerada pelos participantes um obstáculo: muitos conceitos, muitas horas de aula expositiva, e filmes entediantes. Essa primeira experiência permitiu à equipe repensar a estratégia do projeto: nas próximas turmas, as cartas de intenção foram abandonadas, e as aulas reestruturadas, buscando torná-las mais dinâmicas e práticas.

Na avaliação final, os alunos demonstraram muito orgulho do trabalho realizado: alguns mostraram satisfação com o fato de terem participado da realização de um documentário, outros pareciam mais felizes pelos encontros e histórias ouvidas nas gravações, mas todos acreditavam terem sido persistentes e

guerreiros que resistiram até o fim de uma difícil empreitada. Sandra, por exemplo, afirmou que o projeto lhe despertou para a vontade de ser jornalista; Gabriel, para a vontade de realizar novos documentários; Ana Clara, destacou a importância das aulas teóricas e dos conceitos e técnicas aprendidos; e Émilie, afirmou ter transformado o olhar ao compreender a complexidade do processo de produção de um filme.

De forma geral, os participantes parecem ter compreendido muito bem a proposta do projeto no que diz respeito a desvendar os bastidores de um produto audiovisual – a intimidade com os processos de produção evidencia-se inclusive na linguagem, quando eles utilizam vários termos desse campo semântico, as vezes até em tom de brincadeira. Sandra, por exemplo, afirma que uma das partes que mais gostou da oficina foi a aula sobre trilha sonora, em que compreendeu como a música de fundo fazia diferença na emotividade da cena.

No encontro final, os alunos parecem valorizar mais o que aprenderam a fazer tecnicamente e os benefícios profissionais futuros que a experiência pode lhes oferecer, que a questão de contribuir para a valorização de memórias e histórias de vida. Quando perguntados se haviam pensado no documentário como forma de “eternizar” histórias, eles declararam nunca terem pensado sobre isso, embora certamente tenham compreendido o que isso significaria na prática – quem faz questão de ressaltar algo neste sentido ao longo do processo é Émilie:

Cada pessoa é um personagem muito diferente, e às vezes a gente passaria por essa pessoa na rua, e nem percebe, nem vai pensar o quanto de história aquela pessoa tem. E quando a gente sai de lá [da gravação], a gente sai pensando: “nossa, poxa, foram só sete pessoas que falaram...quanta história tem por todo lugar?” A gente fica querendo isso, a gente fica querendo correr atrás de saber mais, de conhecer mais as pessoas, porque, depois, na hora de falar tchau para a pessoa, como disse a Sandra, a gente pensa, “nossa, nunca mais vou ver ela de novo” e, de alguma forma, ela deixa alguma coisa para a gente, uma mensagem, sei lá, cada pessoa toca a gente de um jeito.

É interessante também notar que a realização do filme estimulou a reconfiguração das relações entre os participantes, que passaram a repensar antigas rixas ou desejar futuras amizades, como declaram Gabriel e Sandra respectivamente. É possível, inclusive, que esse tipo de sentimento ou emotividade

acabe sendo projetado de alguma forma no filme que resultou dessa experiência: o videodocumentário *Nos olhos de quem vê*, que reúne depoimentos de oito antigos moradores do bairro.

O filme começa com um senhor de cabelos brancos dizendo “Eu tenho uma história para contar...o tempo de vocês está todo livre?”, ao que se segue uma trilha sonora suave com um dedilhado de violão, e um fundo preto com várias palavras brancas embaralhadas, em tipografias diferentes: amor, amizade, luta, trabalho, vidas, etc. Neste fundo, sete quadros independentes, dispostos em formato de flor, mostram cenas de cada um dos entrevistados, cujas falas estão embaralhadas. Cada um desses quadros é ampliado e congelado, para que os depoentes sejam identificados, enquanto se ouve trechos de cada entrevista mais claramente. Depois de todos serem apresentados, letras de algumas palavras se deslocam para o centro, formando o título.

Os entrevistados começam contando como e porque chegaram em Londrina, a maior parte deles entre as décadas de 1940 e 1950, em busca da terra fértil e vermelha que prometia muitas riquezas, e uma vida melhor; uns ainda jovens, outros mais velhos, nenhum deles havia nascido em Londrina, e a chegada na cidade trazia novidades e aventuras, na boleia de um caminhão, ou passando pela balsa, no Rio Tibagi. Um deles, Antônio Gouvêia, vindo de Minas Gerais, conta com muita emoção dos choques que teve ao chegar na cidade: da ausência de montanhas na paisagem, à maravilha do prendedor de roupas que nunca havia visto, ele lembrou de inúmeras descobertas que a cidade lhe proporcionou.

Os depoimentos contam que a Vila Nova, antigamente, era mais uma zona de chácaras isolada da cidade, que não contava com infraestrutura alguma: sem asfalto, sem água encanada, sem energia elétrica, fogão ou geladeira, os relatos são de uma vida muito difícil, quase rural – o bairro, como dissemos, sofria por estar abaixo da ferrovia, isolado do restante da cidade, sem acesso à urbanização que observavam ir de vento em popa do outro lado da linha do trem.

Ao longo do vídeo, os relatos vão sendo apresentados de forma mais ou menos cronológica: a infância, a juventude, os namoros, o casamento, a vida adulta, o trabalho, cada depoente tem uma relação diferente com essas etapas, revelando diferentes experiências. É interessante notar que a maior parte das memórias que vêm à tona se vinculam, justamente, aos hábitos, lugares e

acontecimentos que já não existem mais ou não são mais como eram no passado. A bomba de água, as brincadeiras infantis, a saia godê, o *footing* ou até mesmos as relações entre as pessoas, nos parecem serem lembradas porque, naquele presente, quando os depoimentos foram gravados, as coisas já não eram mais assim, por isso deveriam ser lembradas. A mesma observação vale para os demais vídeos do *Roda Memória*, embora neles isso aconteça a partir de outros interesses.

Algumas dessas lembranças aparecem de forma mais descritiva, outras de maneira mais afetiva ou reflexiva. Seu Gouveia, que se mostra um sensível poeta, por exemplo, é o que parece lembrar mais dos detalhes das histórias contadas, seus cheiros e ruídos, como os apitos das fábricas nos primeiros anos na cidade. D. Ilda gosta de mostrar as fotos, falar sobre as datas e histórias relacionadas à fundação da cidade, de falar sobre as coisas boas que lembra e que lhe aconteceram. Já D. Nair, parece ter uma postura mais reflexiva, sempre com uma opinião para emitir em relação ao que contava, seja sobre a rígida educação que teve, ou as expectativas de uma vida melhor que haviam lhe conduzido à Vila Nova.

Cada entrevistado era convidado a deixar um recado para quem fosse assistir ao final do depoimento, e essas mensagens aparecem ao final do filme como mensagens de incentivo: falam sobre não desistir, superar as dificuldades, viver positivamente e aproveitar cada minuto, não se arrepender, afinal, a beleza está nos olhos de quem vê.

3.2.3.2 Sementes de fé: imagens de resistência ⁴⁸

O Jardim Santa Fé foi o segundo bairro a receber as atividades do *Roda Memória*, que aconteceram entre junho e agosto de 2009, no Centro Pastoral Santa Ana – mais conhecido como Barracão das Irmãs, espaço vinculado à Igreja Católica que oferece atividades socioculturais e evangelizadoras aos moradores, e é um importante centro de articulação e luta por melhorias na região.

É o mais jovem dos bairros escolhidos, com pouco mais de uma década de existência, tendo passado da condição de ocupação à de vila a partir do loteamento, realizado em 2003. Estima-se que cerca de mil famílias residam ali, as

⁴⁸ Anexo C.

quais necessitam se locomover a bairros vizinhos para utilizar os serviços públicos de saúde e educação, dependendo de uma única linha de transporte público que passa pelo bairro. Sendo um dos mais precários em infraestrutura da cidade, está diretamente associado à pobreza e à marginalidade, uma vez que só é lembrado quando algum morador aparece nos programas policiais na televisão.

As oficinas de produção audiovisual do jardim Santa Fé aconteceram entre junho e agosto de 2009, e foram frequentadas principalmente por pessoas envolvidas com os trabalhos na pastoral, a maioria com mais de 18 anos, vários deles estudantes universitários. O contato com o Barracão já existia por conta das exposições no ano anterior, em que as crianças haviam ficado bastante empolgadas com a presença da câmera: fizeram performances, danças, e brincaram bastante. A primeira reunião para articulação da oficina havia acontecido no mesmo ano, e apesar do receio de alguns integrantes, eles se convenceram em abrir as portas do espaço para a realização do projeto no ano seguinte⁴⁹ – o que foi possível porque os produtores se dispuseram a realizar as atividades nas tardes de domingo, já que a maior parte dos participantes estudava e trabalhava a semana toda. Foram os próprios membros da Pastoral, Adenilton e Muriel, que estenderam o convite a possíveis adeptos, especialmente após a realização da exposição e abertura das inscrições. Ao todo, inscreveram-se onze pessoas, entre 14 e 26 anos, das quais, ao final, restaram em média sete.

O Jd. Santa Fé foi o bairro onde a equipe sentiu que os participantes estavam mais conscientes do que queriam fazer com o vídeo, mais engajados com o que seria dito e mostrado através dele, do que especialmente atraídos pelo aprendizado da técnica de produção, embora isso fosse um fator de interesse. Talvez, o fato de serem mais velhos – e mais vividos – e também de terem bastante vínculo com o Barracão – um lugar cuja história é marcada por militância e resistência – tenha influenciado neste aspecto. Como coloca Bruna:

Quando eu soube da ideia de um documentário do bairro, eu achei legal porque, por ser um bairro periférico, o pessoal tem um pouco de preconceito. E por outro lado, o documentário deu uma oportunidade pra gente não deixar só essa ideia, de que aqui só tem morte, violência, e ficar uma coisa mais bacana, uma visibilidade maior do bairro, num ponto positivo.

⁴⁹ Na entrevista, Adenilton conta que, inicialmente, acharam que o Roda Memória seria apenas mais um projeto daqueles que “sugam e somem”, mas que resolveram dar um voto de confiança ao grupo.

A intenção de desconstruir a imagem preconceituosa do bairro no imaginário local foi um aspecto bastante forte neste grupo: os alunos sofriam esse preconceito, e logo na primeira oficina falaram muito sobre as formas de discriminação sofridas, e como queriam mostrar que ali também existe gente de bem, que ali também aconteciam coisas muito positivas. Por conta disso, diferente do bairro anterior, acreditamos que a escolha dos depoentes se pautou pelas pessoas que haviam participado mais ativamente das conquistas do bairro: era muito importante para o grupo que se falasse das experiências das irmãs Santa Ana, que haviam sido expulsas da pastoral por terem incomodado algumas autoridades com o trabalho socioeducativo ali desenvolvido, e das demais melhorias viabilizadas pela organização e mobilização dos moradores. Havia uma sensível vontade de memória no grupo que se formou em torno da realização do vídeo, que supomos decorrer do engajamento daquelas pessoas em melhorar a vida da comunidade. É importante destacar que os participantes já haviam tentado produzir um documentário sobre a história do bairro, e fizeram questão, por exemplo, de mostrar no vídeo, cenas de ensaios e falas sobre o grupo de teatro da comunidade, o “Papo Reto”, que trabalha com a metodologia do Teatro Oprimido⁵⁰. O grupo já havia realizado, inclusive, diversas montagens inspiradas no cotidiano e histórias da comunidade, geralmente com forte conteúdo político.

Apesar do engajamento e interesse dos alunos, o fato de serem mais velhos e trabalharem o dia todo, dificultou a realização de algumas etapas da produção, de modo que alguns depoimentos tiveram de ser gravados de forma totalmente improvisada, sem que houvesse um contato anterior para realização da pré-entrevista, por exemplo. No entanto, tais experiências vieram também cheias de revelações para o grupo.

Na entrevista com os participantes, Adenilton fala que, depois da oficina, passou a observar em outros filmes as técnicas de produção utilizadas. Já Ruverson e Bruna acreditam que o momento de gravação dos depoimentos, da entrevista com os moradores, revelou a riqueza das experiências de vida de pessoas que, antes, conheciam apenas superficialmente. Mariana, por exemplo, se declarou assustada com a importância que uma das entrevistadas lhe deu – não

⁵⁰ O Teatro do Oprimido é uma metodologia teatral criada pelo dramaturgo Augusto Boal, inspirada na Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, que busca explorar o potencial transformador da arte dramática, e é pautado pela reflexão política e por uma postura ativa do espectador.

sabia que a vizinha valorizava tanto sua pessoa, que Ihe tinha tanta estima. Todos concordam que a experiência de filmagem Ihes permitiu enxergar as pessoas com quem conviviam de outra forma, a compreendê-las melhor – além, é claro, de terem valorizado mais a importância de cada um na história do bairro.

Segundo os participantes, o *Roda Memória* foi apenas um pontapé inicial: muitas outras histórias deveriam ser contadas, eventos e ações registrados, como forma de conhecer melhor o bairro e preservar o esforço dos que lutaram pelas melhorias e conquistas. Segundo Adenilton, a proposta de envolvê-los na produção, ao invés de somente filmá-los, é uma forma de ambas as partes aprenderem:

Essa é a questão do protagonismo e da partilha. Ambos partilharam, ambos aprenderam. A gente aprendeu bastante, acredito que vocês também tenham aprendido com a gente. E pra autoestima nossa mesmo, chegar e falar: “Eu moro no Santa Fé, eu sou do Jardim Santa Fé, eu sou de periferia”. Você quebra um preconceito que a gente tem não só longe do bairro, mas até dentro do bairro tem preconceito assim, eu estou no Santa Fé, mas eu sou diferente de quem mora no Santa Fé. Nas diferenças é que você encontra o que há de bom no ser humano.

A intenção de se mostrarem diferentes da imagem preconceituosa que tinham foi uma prioridade desde o início da realização de *Sementes de Fé*, impulsionada por uma carência muito grande de autoestima e valorização da comunidade no restante da cidade. Assim, grande parte das discussões ao longo do processo giraram em torno das imagens que seriam captadas e mostradas, das músicas que seriam utilizadas na montagem, das falas que deveriam ser colocadas, buscando dar visibilidade para os fragmentos sobre as lutas, conquistas e aspectos positivos do bairro – o que era motivo de orgulho para eles – ao invés de falar sobre a violência ou as mortes que acontecem ali, que apesar de existirem, já são bastante espetacularizadas na mídia local. Como a história do bairro é recente, diferentemente do vídeo anterior, a memória não parece vinculada aos primórdios da cidade, e sim às lutas que permitiram que a ocupação se tornasse o que é o Jardim Santa Fé. Assim, a nostalgia não está em relação aos hábitos e costumes que mudaram, mas em relação aos tempos em que a comunidade se uniu em torno de conquistas para o bairro, um tempo de maior união e engajamento das pessoas.

Sementes de Fé começa com uma trilha sonora *pop* romântica (música de um grupo musical do bairro) e imagens de pegadas, onde germinam brotos, num fundo preto. Cada pegada que aparece no quadro é alternada com a imagem de um entrevistado, e depois que os seis personagens são apresentados, termina a composição do cenário: num solo árido, as pegadas levam ao rompimento de uma cerca. Inicia-se então uma montagem com falas dos depoentes sobre o bairro – “Santa Fé é... uma escola de vida, integridade, é um cenário de alegrias, de humildade, um paraíso, de gente trabalhadora”, e assim por diante.

Ao longo do filme, aparecem algumas frases e versos escritos pelos participantes das oficinas, que achamos muito interessantes, pois foram um elemento importante para a construção e organização do discurso, evidenciando o objetivo do filme de empoderar a comunidade e valorizar sua história de luta. A primeira frase diz: “Santa Fé, Monte Cristo.../ Lugar de paulista, pernambucano, baiano/ Pessoas que sonham e constroem sonhos”, criando o gancho para os depoentes contarem de onde vieram e como chegaram no bairro: Noélia, nascida no interior de Presidente Prudente, Valdecir, no interior do Paraná, Ermínia e Ivan, em Minas Gerais, Marinete no Alagoas e Ruverson, nascido em Londrina – todos chegaram no início da ocupação do Santa Fé, vindos de outras regiões da cidade em busca de melhores condições de vida.

“Entre vielas e becos/ entre olhares de medo e de esperança/ entre sim e não/ entre viver, lutar ou morrer/ Santa Fé é contradição” diz o letrado seguinte, seguido de imagens do bairro, suas casas improvisadas, pessoas passando. Os depoentes começam a contar como era o bairro no início, qual era a situação encontrada: um assentamento com esgoto a céu aberto, barro por todo lado, pessoas morando embaixo da lona, eucaliptos e muitas árvores, inclusive frutíferas – são mostradas diversas fotografias da região onde o bairro se ergueu, mostrando como a situação era mais precária que a atual.

“Por esse chão/ Por um sonho de vida melhor/ Ousamos acreditar que pode ser/ DIFERENTE/ Aos gritos e protestos/ O sonho tomou vida, forma”, aparece na tela. Os depoentes contam como, aos poucos, através da organização e mobilização, os moradores conquistaram diversas benfeitorias: saneamento, água, asfalto, entre outros. Alguns trechos para instalação da rede de esgoto, como conta Ivan, foram abertos pela própria comunidade, já que a Sanepar alegara que não

seria possível fazê-lo. Valdecir também conta que, através dos protestos, buscavam sempre chamar atenção da mídia para pressionar as autoridades, e que as conquistas acabaram motivando os moradores a melhorarem suas casas, de modo que o bairro foi ficando cada vez mais organizado.

Valdecir trabalha como porteiro, mas seu sonho é conseguir viver da sua música. Em frente às câmeras, mostra uma de suas composições, que critica a forma como os políticos utilizam as comunidades mais carentes para ganharem mais votos: “Aquele bola e a camiseta que eu te dei/ essa gente que ajudei/ agora vai me ajudar”, diz um trecho. Ivan confirma: “Eu gostaria que eles fizessem igual eu estou fazendo, e voltem a memória lá atrás, e façam dez por cento do que eles prometem na campanha”.

Na sequência, os entrevistados falam sobre o trabalho, e como faziam para se sustentar: colheita de café, servente de pedreiro, vendedor de milho, auxiliar de serviços gerais – apenas Noélia, uma das irmãs que chegou no bairro para trabalhar na Pastoral, é que relata um outro contexto: estava terminando o Curso de Ciências Sociais, era Conselheira Tutelar e também atriz do grupo “Papo Reto”. O grupo de teatro e o trabalho social levado a cabo no Centro Pastoral Santa Ana, como dissemos, eram coisas que a equipe formada fez questão de inserir no vídeo, e Noélia nos parece ter sido escolhida como narradora e porta-voz desta vontade.

Os participantes da oficina também fizeram questão de falar sobre um lugar especial do bairro: uma pedreira próxima, com uma mina d’água, que havia sido um dos únicos espaços de lazer no início do bairro, um lugar onde podiam nadar e se divertir, mas que, por conta de mortes e crimes no local, se transformou num depósito ilegal de entulho e lixo. Ironicamente, deste entulho muitos moradores teriam construído suas casas, como relatam Marizete e Ermínia. A pedreira aparece, assim, tanto como um espaço lazer perdido pelo bairro, como também, de alguma maneira, como fonte de materiais que até hoje fazem parte das casas na região.

“Se me olhas com tal preconceito/ porque venho da zona Leste, periferia/ é porque não sabe que a zona leste é arte, dança/ é casa de quem veio da seca e foi muito bem acolhido”: os entrevistados contam que se sentem discriminados por conta do lugar onde moram, quando uma farmácia ou a pizzaria se recusa a fazer entregas no bairro, e os transtornos que isso gera. Para eles, essa

“imagem ruim” do Santa Fé não condiz com a realidade, pois como qualquer outro lugar, ali tem tanto gente de bem, quanto “gente que não presta”. O filme termina com outra música de Valdecir, sobre o preconceito e a resistência da comunidade, e algumas falas otimistas sobre a importância de não desistir, sobre o orgulho de se sentirem vencedores por terem contribuído para a melhoria do bairro.

3.2.3.3. Lugar nosso: união e vitória na tela ⁵¹

A terceira e última turma do projeto aconteceu no Jardim União da Vitória, um dos maiores bairros da periferia da cidade, onde quase de 20 mil pessoas habitam uma região que, há cerca de 26 anos, também começou como uma ocupação. Atualmente, são seis os conjuntos reunidos num terreno com muitas ladeiras, mas que dá aos moradores das ruas mais altas uma vista privilegiada da cidade. O bairro também tem altos índices de violência, e uma imagem associada à criminalidade e insegurança, embora a estrutura de assistência social esteja mais consolidada ali do que no Jardim Santa Fé – além do *Centro de Atendimento Integral à Criança (Caic-Sul)*⁵², o União conta com o programa *Viva Vida* (da Secretaria Municipal de Assistência Social), o programa *Atitude* (do governo do estado), além de outras iniciativas e associações independentes – houve até uma época que fundaram o *Conselho de Entidades do União (CEU)*, reunindo cerca de 12 associações do bairro.

As oficinas de produção audiovisual aconteceram entre o final de setembro e o início de dezembro de 2009⁵³, na Escola Estadual Thiago Terra, e delas participaram jovens entre 12 e 17 anos. O vídeo produzido recebeu o nome de *Lugar Nosso*.

O primeiro contato dos produtores do Núcleo de Comunicação da AlmaA com a Escola Estadual Thiago Terra, aconteceu por meio de uma oficina de rádio e TV realizada com os alunos de 7ª e 8ª séries do ensino fundamental, integrando as atividades da I Conferência Municipal de Comunicação. Até o final de 2009, a escola funcionava dentro das estruturas do Caic, motivo pelo qual os

⁵¹ Anexo D.

⁵² O Caic é um programa nacional de assistência a crianças carentes em tempo integral, lançado durante o governo Collor e cuja estrutura foi transferida para gestão dos estados, sendo mantida a proposta de ensino integral com oficinas de iniciação profissional e assistência médica.

⁵³ O surto de gripe A forçou a suspensão das atividades por um período.

estudantes que participaram do *Roda Memória* já haviam tido um prévio contato com as linguagens do audiovisual e do rádio, já que o centro conta com sistema interno de rádio e TV, e algumas oficinas de multimídia oferecidas no contraturno escolar tentavam estimular o contato com essas linguagens, ainda que a partir de referências bastante questionáveis – a falta de investimentos na capacitação dos profissionais e o ambiente tenso de uma escola na periferia, parecem influenciar no pouco aproveitamento desses espaços.

Foi a turma mais jovem e mais numerosa entre as três do projeto, tendo alcançado o número total de vagas disponíveis inicialmente – depois, ocorreu uma evasão que nos parece comum a projetos do tipo. Diferente da experiência na Vila Nova, os alunos não passaram por nenhuma seleção, e haviam ficado sabendo da oficina através da divulgação em sala de aula, realizada por Orival, um importante parceiro ao longo do trabalho.

Para a equipe do projeto, o maior desafio era organizar as atividades da oficina de modo a manter interessado um grupo tão heterogêneo: apesar da pouca diferença de idade entre eles, alguns ainda eram bastante brincalhões e infantis, enquanto outros tinham um comportamento mais de adolescentes – ambos, no entanto, tinham suas distrações. As duas experiências anteriores, porém, permitiram que algumas estratégias fossem desenvolvidas, e o grupo se manteve comportado e atento o suficiente para que as atividades corressem tranquilamente.

O maior interesse dos alunos nas oficinas era ocupar o tempo livre e aprender a mexer com os equipamentos de produção audiovisual. De livre iniciativa, apenas Paula, uma das alunas mais velhas do grupo, destaca a importância de conhecer melhor o bairro, talvez porque acabara de se mudar para lá, e tivesse mais curiosidade pelo assunto.

Pra mim, mudou que eu não conhecia a história do bairro, e a partir disso passei a conhecer mais sobre o que acontecia antes e pode acontecer no futuro. A gente meio que imagina que a gente pode mudar algumas coisas, algumas coisas que podem acontecer em outros lugares.

Ainda assim, quando perguntados sobre esse aspecto da proposta, o restante dos alunos tende a concordar e valorizar o fato de poderem conhecer melhor o lugar onde vivem e as histórias dos moradores, demonstrando inclusive

terem aprendido a associar características da comunidade, como os nomes das ruas e do próprio bairro, às histórias e fatos narrados pelos moradores. Mesmo que os integrantes não tenham participado diretamente da montagem e finalização dos vídeos, puderam colaborar com o processo de pós-produção como nas demais turmas, nos dois últimos encontros, voltados à decupagem e montagem dos materiais.

Os depoentes escolhidos para participar do filme foram sugeridos pelos próprios participantes, que pesquisaram no bairro pessoas que tinham participado dos primeiros anos do União da Vitória, sem o estabelecimento de nenhum outro critério de seleção. Os indicados passaram, posteriormente, pela pré-entrevista, cujos resultados foram discutidos em grupo para levantar aspectos que poderiam ser utilizados no documentário.

Por conta da pouca idade do grupo, as oficinas aparentemente significaram mais um momento de lazer e descontração, que uma forma de transformar a imagem preconceituosa do bairro, como aconteceu no Jardim Santa Fé. Além disso, os participantes falaram bastante de como os conhecimentos da oficina iriam permitir a futuras conquistas profissionais.

É latente como, em diversos momentos e falas, não somente na entrevista final, como ao longo de todo o processo, os alunos deixaram escapar diversos sinais de um ambiente escolar opressor. Durante um momento da entrevista, por exemplo, um deles cobre o rosto com vergonha da câmera. A colega ao lado logo dispara: “Quem esconde a cara é bandido, igual a professora fala”. Logo depois, quando questionados sobre o fato das oficinas terem acontecido no bairro e na Alma, o grupo começa a elencar os diversos fatores pelos quais havia preferido os encontros na Vila Cultural, entre eles, a não existência da figura da diretora (acusada de duvidar do potencial deles), e a liberdade que tinham para explorar, brincar e usar a Internet.

Ainda que sejam mais novos e que não tenham um discurso articulado ou engajado como os alunos do Jardim Santa Fé, acreditamos que os participantes das oficinas acabam sedimentando muito dos conteúdos que aparentemente não lhes interessa tanto, como podemos notar na resposta de Gabriel, um dos mais participativos, quando perguntados se achavam interessante exibir o documentário em outros bairros da cidade:

Sim, para eles aprenderem a valorizar o nosso bairro. Quase que todo mundo fala que o União é uma favela, mas não é só isso, tem uma história o bairro, como todos os bairros têm uma história, e têm um povo que luta para fazer esse bairro cada vez melhor.

Gabriel futuramente chegou a procurar a AlmA para emprestar a câmera para trabalhos de escola. Paula, que afirmara que os conhecimentos da oficina seriam importantes, mas não diretamente para sua prática profissional, já que sempre sonhara ser promotora, foi a única aluna, de todos os que passaram pelas oficinas em 2009, que acabou mantendo um vínculo mais estreito com o projeto: no ano seguinte, numa parceria da AlmA com o Programa Atitude, ela realizou a produção e filmagem de um documentário sobre a vida do jovem no bairro, em que buscava identificar os programas sociais como alternativas à violência, tendo ajuda da equipe d'*Ahoramágica*. Em 2011, Paula inscreveu-se no *Roda Memória* novamente, para participar do documentário sobre personagens singulares da cidade, e é bem possível que, em breve, ela comece a ser remunerada por alguma função específica dentro do Núcleo de Comunicação.

Lugar Nosso reúne os depoimentos de Valdemir Roque de Lima, mais conhecido como “Negão do Pandeiro”, servidor público municipal aposentado que estabeleceu raízes no bairro em 1989, conhecido pelo samba no pé e também pelo trabalho social que realizou através da prática esportiva; Antônia Emílio da Cruz, natural de Bauru e moradora desde 1987, quando sozinha abriu, com uma foice, o terreno onde construiu a casa em que mora até hoje; Abílio Lemes, armador de ferragens e ex-presidente do bairro, homem que participou ativamente das inúmeras mobilizações que pressionaram a administração municipal para a realização de benfeitorias no local; Marcos “D’Horta”, proprietário da primeira horta e do primeiro mercado do bairro, que herdou da mãe a tradição de servir às crianças da comunidade um grande bolo todo dia 12 de outubro; e Maria Aparecida Santos, mais conhecida como “Dona Maria do Pezinho”, em razão de uma deficiência física de nascença – ela que, antes de chegar ao bairro, foi vendida como escrava para trabalhar numa roça, de onde fugiu para, juntamente com mais 11 famílias, iniciar a ocupação da região.

Já na abertura do filme, “Negão” canta uma paródia de um conhecido samba em homenagem ao bairro, seguida de um videografismo que apresenta, um a um, os entrevistados, cujas imagens aparecem enquadradas numa

moldura de selo. O projeto gráfico do vídeo utilizou como referência a ideia de uma correspondência endereçada dos depoentes para seus vizinhos e/ou conterrâneos (e, porque não, à sociedade como um todo?), sendo que as fotos de arquivo utilizadas sempre aparecem com um “carimbo” de postagem. A trilha sonora também buscou aproveitar as diversas músicas que “Negão do Pandeiro” compôs sobre o bairro, cantadas por ele mesmo sem acompanhamento de nenhum instrumento, já que, apesar do apelido, nem o próprio pandeiro ele teve condições de comprar. Também são utilizadas na trilha artistas e estilos musicais da preferência dos próprios entrevistados, que sugeriram músicas que marcaram suas vidas.

O primeiro tema de que falam os depoentes no filme é sobre a chegada em Londrina e as primeiras impressões do bairro, quando apenas algumas famílias, com suas barraquinhas de lona, ocuparam o que era uma grande fazenda abandonada. Ainda que cada um tenha tido uma motivação diferente para chegar até lá, unia-os a falta de condições para pagar por moradia e o sonho de uma vida melhor⁵⁴. A maior parte dos depoentes se refere aos períodos de infância e adolescência como épocas de muito trabalho e necessidades, em que tinham que contribuir para o sustento da família. Não fazem relatos de muitos momentos de diversão ou descontração: as lembranças são sempre vinculadas à experiência do trabalho, e a satisfação pessoal às conquistas da luta por melhores condições de vida.

Conforme os depoimentos, o local da ocupação não possuía nenhuma estrutura habitacional. Mesmo após o loteamento, realizado em 1987, dois anos depois da chegada das primeiras famílias, os moradores continuaram sofrendo com a falta de água, calçamento, rede de esgoto, entre outros. De início, um caminhão-pipa era responsável pelo abastecimento de água, que era coletada do Lago Igapó, mas que, segundo a risonha “D. Maria do Pezinho”, nunca chegou a matar ninguém. Depois, foram construídos apenas 12 tanques comunitários para uso de, em média, 30 famílias – no entanto, o abastecimento de água era interrompido durante os finais de semana.

Os depoentes relatam como a organização popular e os movimentos reivindicatórios viabilizaram as melhorias que foram acontecendo pouco a pouco.

⁵⁴ Após o loteamento do bairro, espalhou-se a notícia de que a Prefeitura Municipal de Londrina iria sortear os terrenos, o que atraiu tanto moradores de outros bairros da cidade como pessoas de outras cidades e regiões do país, ocasionando o crescimento vertiginoso do União da Vitória durante a década de 1990.

Apesar do bairro ainda possuir inúmeros problemas estruturais, tudo o que hoje ali existe teria sido conquistado com muita luta e mobilização dos moradores – como dissemos, no período de maior organização popular, existiam ao menos 11 diferentes entidades atuando no União da Vitória, e um conselho reunindo-as união que teria viabilizado as principais conquistas do bairro.

Em último lugar, os entrevistados comentam sobre o simbólico nome do bairro, expressão de todo o contexto e histórico da comunidade, e sobre o fato de todas as ruas, inicialmente identificadas apenas por número de quadra e lote, terem ganhado nomes de profissões. Todos os moradores entrevistados concordam com o êxito de suas experiências de luta e trabalho, afinal, apesar de todas as dificuldades passadas, demonstram muito orgulho por terem melhorado não apenas as condições de vida de suas famílias como também as de toda a comunidade, já que, de alguma forma, cada um deles sente que cumpriu com o seu papel nas mobilizações que trouxeram as benfeitorias ao bairro.

3.3 MEMÓRIAS EM MOVIMENTO: REFLEXÕES EM FRONTEIRA

Chegamos, enfim, ao momento em que pretendemos relacionar a experiência do projeto *Roda Memória 2009* aos temas e questões que discutimos ao longo deste trabalho, de modo a fazer reflexões que contribuam tanto para as iniciativas que utilizam o audiovisual, e especialmente o vídeo comunitário, como ferramenta de democratização e transformação social, quanto para a continuidade e aprofundamento dos debates e pesquisas no âmbito acadêmico. É importante deixar claro que tal reflexão só será realizada no âmbito da intencionalidade da proposta, isto é, não se trata de verificar se esses vídeos, do ponto de vista estético e formal, realmente conseguiram atender às expectativas do projeto, mas sim de observar como o vídeo foi utilizado como ferramenta estratégica visando atingir seus objetivos. Deste modo, a análise empreendida neste trabalho poderia ser relacionada à metodologia da pesquisa participante, na medida em que busca aproveitar o envolvimento da pesquisadora com o objeto de estudo para que as reflexões e os conhecimentos decorrentes deste processo tenham o potencial de contribuir diretamente para o aprimoramento da proposta em si.

Vimos que a representação é a forma como o homem produz significados sobre as coisas que experimenta na sua relação com o mundo concreto e material, e que, neste processo de produção de sentido, ela necessariamente carrega um conteúdo afetivo, isto é, sentimentos e opiniões acerca do que representa. Ao demarcar um ponto de vista, a representação revela grande potencial de incitar transformações nesse mundo concreto – potencial que decorre da concepção da realidade como uma construção social, ou seja, do pressuposto de que a sociedade é uma realidade ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, interiorizada e exteriorizada por cada indivíduo.

Como colocou Duarte Júnior (1993), tal processo de construção social da realidade aconteceria por meio da linguagem, mais especificamente da criação de tipos e rótulos para as coisas que experimentamos (tipificação), e da naturalização de hábitos, normas e organizações (institucionalização). Seria possível pensar, nesse sentido, que numa sociedade como a nossa, grande parte dos tipos e dessas instituições decorrem da dinâmica econômica e da maneira como posicionamos os seres e objetos do mundo em relação a esse critério, isto é, muitos desses tipos são formas de delimitar espaços e pessoas de acordo com o seu padrão socioeconômico, ou sua posição na organização do trabalho.

Tentando ir mais diretamente ao ponto, é inegável que a periferia dos centros urbanos e seus moradores tornam-se alvos desse processo de tipificação, que acaba por institucionalizá-la como espaço de violência, criminalidade e marginalidade. Por outro lado, existe um universo simbólico da periferia (uma verdade sobre ela) que nos parece ser privado de espaço e reconhecimento, e que naturalmente não endossa esse discurso que associa fatalmente a pobreza à criminalidade e à violência, o qual se alicerça, em grande medida, nos preconceitos e no conhecimento científico que nós, sempre de fora, presumimos ter sobre o outro.

Se as representações midiáticas têm um papel central na construção e institucionalização desses estereótipos ou preconceitos, é certo que a apropriação dos meios de comunicação oferece a possibilidade de transformá-los, disputando outros universos simbólicos. Nos vídeos do projeto *Roda Memória*, a intenção foi trabalhar com a memória e o audiovisual justamente no sentido de contribuir para que outros olhares viessem à tona, que releituras diferentes sobre o passado, especialmente a partir de um ponto de vista mais subjetivo e individual, pudessem

ser registradas, valorizadas, vistas e ouvidas. Não podemos deixar de vincular, nesse sentido, a importância do filme e do documentário como lugar de memória, como colocado mais especificamente por Cássio Tomaim, que destaca, justamente, seu potencial de combater o esquecimento, valorizando os aspectos afetivos do passado e da experiência. Tanto memória quanto audiovisual, como dissemos, nos parecem compartilhar do mesmo terreno, operando na fronteira entre realidade e representação.

Nesse sentido, enxergamos o projeto *Roda Memória* como uma experiência de apropriação do vídeo como forma de modificar o conteúdo simbólico de determinadas realidades, aproveitando, como vimos defendendo, da posição estratégica do audiovisual na fronteira entre realidade e representação, isto é, tanto do realismo inerente à imagem-som em movimento, quanto de seu caráter discursivo.

Embora ao longo do desenvolvimento da linguagem cinematográfica tenhamos observado a tendência de valorizar ora o realismo da imagem, ora seu caráter de representação, ao que nos parece, desconstruir o realismo da imagem e questioná-lo, rompendo com a ilusão especular da imagem, não é o melhor nem o único caminho para fazer do audiovisual uma ferramenta de transformação social. Como apontou Lebel (1975), uma perspectiva engajada de cinema depende mais da postura do cineasta diante de seu tema/objeto, e a constante vigília de seus signos, que o combate a determinadas formas e modelos cinematográficos, como é o caso da impressão de realidade.

No primeiro capítulo, questionamos se haveria alguma especificidade na narrativa fílmica do documentário que poderíamos vincular à sua ampla utilização no campo da produção audiovisual independente. Se o documentário é uma forma de produzir representações sobre o mundo em que vivemos através da retórica, como colocou Bill Nichols, e se ele possui sua intensidade vinculada à presença da câmera e do sujeito da câmera na circunstância da tomada, que permite o transcorrer do mundo no suporte e a produção de asserções sobre esse mundo, vemos que seu potencial está na forma como, através da representação, ele permite construir, desconstruir e transformar a realidade, ou, como colocou Nichols, dar uma nova dimensão à história social e à memória popular. É justamente nesse sentido que a opção do documentário nos parece

importante para o *Roda Memória*: como forma de engajamento no mundo através de uma atividade de produção de sentido, que oferece a possibilidade de disseminar novas leituras sobre o mundo em que vivemos, ou seja, como forma de ressignificar o passado e reinventar o presente. O documentário como lugar de memória.

Na entrevista com Cynthia Camargo, idealizadora do *Roda Memória*, a opção pelo gênero não nos parece ter sido projetada ou justificada nesses termos.

A gente quis pensar num documentário ou num produto onde a interferência nossa seria a mínima, pelo menos no aspecto da exibição: a gente não era para estar lá, a gente não estava falando nada, quem estava falando eram as pessoas.

Aparentemente, Cynthia justifica a escolha do documentário pelo seu maior compromisso com o real, dando a entender que acredita na transparência do discurso cinematográfico. No entanto, mais adiante, ela demonstra consciência de que a intenção de dar a voz ao outro não pode se efetivar literalmente:

A hora que a gente entra no estúdio pra editar, querendo ou não, por mais que a gente seja isento, nós fizemos aquilo, nós colocamos esta fala que era melhor do que a outra, então não é uma questão de isenção. A gente tenta não manipular o que a gente recebeu. [...] Por mais que eu queira estar no meio, eu tenho sempre uma tendência, eu não acredito em isenção, porque eu vou gostar de um lado mais que do outro, e eu não vou conseguir ficar no meio, isso não existe. E eu acredito que, na comunicação, por mais que a gente tente, isso é uma forma de falar: “vamos dar a voz ao outro”.

Na avaliação de Cynthia, a utopia de dar voz ao outro corresponde à demanda de democratização da comunicação numa sociedade acostumada sempre aos mesmos conteúdos e às mesmas fontes de informação. No entanto, apesar das novas tecnologias, ela acredita estarmos ainda engatinhando rumo a uma efetiva pluralização de discursos.

Podemos notar que no *Roda Memória* 2009 não existiu a figura de um diretor, já que todas as funções envolvidas na produção foram desempenhadas de forma rotativa e coletiva. Embora os produtores estivessem obviamente na liderança do processo, “a voz do cineasta” dos vídeos do projeto sempre buscou ser a tecedura das vozes dos entrevistados e/ou dos participantes das oficinas – em muitos momentos, as opiniões sobre o que ou como filmar, quais falas ou músicas inserir divergiam, e o processo de negociação entre os integrantes da equipe de

realização mostrou-se uma eficaz forma de afirmar os objetivos e intenções de cada produção. Essa perspectiva repercute diretamente no formato de edição e montagem dos vídeos, que abre mão do recurso da narração em *off* e refuta construir uma verdade incontestável ou documento histórico sobre os bairros.

Ainda que o *Roda Memória* delimitasse um enfoque e um tema e, deste modo, um determinado perfil de entrevistado, as gravações visavam evitar a imposição de discursos pré-formatados nas vozes dos participantes. Assim, seguindo as orientações da metodologia da história oral, sempre eram feitas perguntas que dessem margem às reminiscências dos entrevistados, substituindo o “você passou por dificuldades na infância?” pelo “conte-nos sobre a sua infância”, por exemplo. Também podemos observar no conjunto dos vídeos do *Roda Memória* 2009, uma tendência à valorização das especificidades culturais e até místicas de cada bairro: sempre que possível, foram utilizadas como trilha sonora músicas produzidas por grupos locais, e outras produções e registros variados que simbolizam a relação dos depoentes com suas comunidades. A equipe do projeto sempre buscou conduzir o mínimo os processos, as entrevistas, e essa preocupação foi inclusive o que gerou a necessidade de inserir pessoas das próprias comunidades na realização dos documentários, aos moldes do que projetos como o *Vídeo nas Aldeias* vinham experimentando com os índios, ou como tantos outros projetos que partem dos mesmos pressupostos vêm trabalhando.

Longe de buscarem alguma transparência, esses aspectos foram trabalhados no sentido de valorizar a participação e autonomia dos alunos e depoentes, prezando pela multiplicação de vozes e olhares sobre um tema específico, que é a memória do bairro onde vivem tanto os entrevistados como a maior parte dos participantes do projeto. A intenção, como colocou Cynthia, era não manipular os depoimentos no sentido de permitir a expressão da intenção de cada pessoa, evitando conduzir os relatos, deixando emergir com a maior naturalidade possível a memória, de modo que o passado pudesse ser não só lembrado, mas reconstruído a partir do momento de filmagem, ressignificado.

Assim, apesar de remeter a alguma crença na transparência do discurso cinematográfico, essa postura pouco condiz com o discurso do Núcleo de Comunicação da AlmA: como outros projetos do tipo, no *Roda Memória* a intenção de dar voz aos que não tem voz, de deixar que a comunidade se expresse, demarca

mais uma perspectiva ética que conduz o trabalho, que a presunção de que é possível, efetivamente, produzir um discurso transparente da comunidade ou do depoente. A ética de permitir que essas pessoas falem, contem suas histórias e compartilhem suas experiências, e de buscar o seu engajamento na produção desses discursos. Uma matriz ética que compreende, a nosso ver, estimular que venham à tona, junto com as memórias desses personagens reais, as reminiscências, a vontade de mostrar outras realidades, e de projetar-se de forma livre no vídeo. Se isso de fato foi possível ou exposto através dos vídeos produzidos, embora nos pareça um questionamento necessário e instigante, não nos cabe responder neste trabalho.

Deste modo, em suas narrativas documentárias, acreditamos que o *Roda Memória* buscou trabalhar, principalmente, com os modos de representação participativo, reflexivo e performático propostos por Nichols (2005) – o que afirmamos, é importante ressaltar, do ponto de vista da intencionalidade do projeto, e não a partir do que efetivamente foi alcançado pelos vídeos produzidos ao final. Participativo, na medida em que não se propõe a fazer uma observação imparcial sobre seu objeto, como no cinema direto, mas sim a construir um argumento sobre ele, que resulta da reunião e mistura dos olhares de cada entrevistado. Reflexivo, uma vez que sua intenção é questionar as representações tradicionais, e exigir do público uma nova percepção sobre a realidade representada, invocando a maneira como as coisas poderiam ser, ao invés de pretender construir um argumento sobre como as coisas são. E performático, já que busca enfatizar a complexidade emocional de cada experiência, suas dimensões subjetivas e afetivas, permitindo a amplificação dos acontecimentos reais pelo imaginário, pelo processo de fabulação inerente à memória, sendo mais sensível que retórico.

É possível observar também, nesse sentido, no âmbito da intenção do projeto *Roda Memória*, a coexistência de dois sistemas de valores sistematizados por Fernão Ramos (2008): a ética interativa/reflexiva, na medida em que questiona o ideal da imparcialidade, e se volta para uma forma que não omite o seu trabalho de construção discursiva, mas atribui um sentido positivo à intervenção do sujeito na tomada; e a ética modesta, que assume a própria limitação em construir um argumento abrangente sobre o mundo, e se contenta em reunir impressões variadas

e as vezes até fugazes sobre ele, no caso do *Roda Memória*, através da multiplicação de vozes e de uma narrativa fragmentária.

Considerando a proposta do projeto, e sua intenção de ampliar os discursos e olhares sobre a história e a cidade de Londrina, é interessante observar, também, como a utilização do vídeo em si parece ser estratégica. Como vimos, ele vem sendo amplamente utilizado como ferramenta de contestação dos estereótipos visuais e desconstrução de abordagens simplistas, guardando seu potencial na forma híbrida como opera simbolicamente, uma forma impura e, portanto, terreno fértil para experimentações as mais variadas. Além de versátil, é um meio de comunicação acessível, de fácil operação e largo alcance, que atualmente está em todos os lugares (computadores, celulares e afins), guardando o potencial de registrar e denunciar acontecimentos, mas também de construir representações abstratas e complexas. Seu poder de interferir diretamente nos rumos de uma sociedade fortemente apegada ao visível é inquestionável.

Nesse sentido, verificamos no projeto *Roda Memória* a proximidade com temas, movimentos e transformações no campo do audiovisual que vimos abordando neste trabalho, especialmente a herança do vídeo militante e do vídeo popular, e a transição para o vídeo comunitário contemporâneo. Como mostrou Oliveira (2001b), essa passagem seria demarcada na forma e no conteúdo dos vídeos, que passam a incitar o espectador a redefinir, relativizar e repensar sua percepção e também seu engajamento em relação à realidade. Já para Alvarenga (2004), essa transição se expressaria principalmente na questão da participação, que ao invés de pretender “dar a voz ao outro” ou oferecer uma visão mais crítica da realidade, valoriza a experiência de realização e o descentramento de olhares provocado. O *Roda Memória* exemplifica, assim, a herança do “dilema de dar voz ao povo”, sendo trabalhada a partir de uma ética reflexiva e modesta, mais próxima da relativização proposta pelo vídeo comunitário.

Em primeiro lugar, podemos observar a vontade de superar o mero registro da identidade das comunidades que participaram do projeto, para efetivar a multiplicação de vozes e olhares sobre elas, destituindo os padrões hierárquicos de enunciação dos discursos midiáticos. Isto é, não são construídas narrativas que visam educar ou ensinar o público sobre a história do bairro, mas sim uma narrativa

caleidoscópica, uma proposta mais livre de abordagem da memória do bairro, que busca a multiplicação de olhares sobre aquela realidade.

Vale lembrar que através deste trabalho de revelação de novos olhares sobre o cotidiano e o passado, o *Roda Memória* buscou principalmente fortalecer a autoestima dessas comunidades, valorizando a memória e experiência sensível de seus moradores, que de alguma forma passam a integrar a própria história do bairro e da cidade. Elas constituem um lugar de memória, que conserva suas impressões e opiniões sobre o passado, como forma de combater o esquecimento e pleitear, de alguma forma, o reconhecimento de suas experiências e histórias de vida.

Além disso, o projeto buscou potencializar seus objetivos através do processo de produção colaborativa dos documentários, e da valorização da participação e autonomia dos integrantes. Ainda que as oficinas tenham sido realizadas num curto espaço de tempo, e que os alunos não tenham participado da montagem e finalização dos vídeos, foi uma primeira experiência de compartilhamento do processo de produção, que entre erros e acertos, aponta para uma necessidade cada vez maior de ampliar esses espaços. Nesse sentido, é importante mencionar que, na última edição do *Roda Memória*, as oficinas aconteceram simultaneamente com duas turmas ao longo de todo ano de 2011, buscando ampliar o envolvimento dos participantes ao longo do processo. A edição e montagem dos materiais continuam a cargo dos coordenadores do projeto, já que as oficinas dificilmente conseguem capacitar os alunos para essas funções, o que aponta para uma necessidade cada vez maior de dar continuidade ao trabalho de formação, que permita aos interessados aprimorarem seus conhecimentos em áreas específicas da produção, mas também depende de uma estabilidade maior do projeto, sempre buscada.

No *Roda Memória*, assim, a instauração de processos participativos através das oficinas evidencia a vontade de experimentar novos formatos comunicativos e também novas formas de interação social. Apesar de não enfatizar a desconstrução dos códigos e modelos de comunicação hegemônicos em sua forma (uma vez lançar mão de várias estratégias tradicionais de representação, como a entrevista ou a impressão de realidade), a herança contra informativa se evidencia especialmente no seu objetivo de desconstruir imagens preconceituosas

ou estereótipos dos bairros, dando visibilidade a diferentes experiências e olhares sobre a realidade, através do potencial de fabulação e imaginação do audiovisual. Ao invés de instilar a crença numa determinada verdade sobre a comunidade, optou-se por multiplicar-se os pontos de vista.

Deste modo, como demonstrou Clarisse Alvarenga, concordamos que é mais produtivo valorizar o trabalho de troca cultural e experimentação social que o vídeo permite, ao invés de justificar ou avaliar a sua utilização do ponto de vista de “quem é o dono do discurso”, pois tal caminho acaba levando, necessariamente, como vimos, à constatação da impossibilidade de “dar voz ao outro”. Uma forma mais adequada de compreender o vídeo comunitário, como demonstrou a autora, é observar sua potencialidade de ativar os espaços locais e reinventar essas realidades, desarticulando o argumento de autoridade das comunidades e tornando expressivos os aspectos sensíveis que envolvem a vida na periferia, por exemplo. O que nos leva, mais uma vez, a defender que a força do vídeo está na sua posição fronteiriça entre realidade e representação, que permite ativar esses espaços e reinventá-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da presente pesquisa, buscamos em diversas teorias e autores, elementos que nos permitissem refletir sobre a singularidade dos meios audiovisuais e seu potencial de intervenção na realidade, tendo em vista como objeto de estudo o projeto *Roda Memória* e sua proposta de contribuir para a democratização da comunicação e da memória social por meio da produção de videodocumentários com a participação de jovens de diferentes regiões da cidade. Nossa motivação principal, nesse sentido, foi averiguar se, de alguma forma, o audiovisual consistia uma ferramenta estratégica para alcançar os objetivos do projeto, e em que medida ele poderia contribuir para que memórias e histórias de vida de pessoas comuns, e suas experiências cotidianas, tivessem o potencial de transformar, a partir das tramas simbólicas, a própria realidade.

Como toda representação, o audiovisual é tanto uma forma de registro, quanto um discurso. Entre presença e ausência, ciência e arte, real e imaginário, transparência e opacidade, objetividade e subjetividade, não ficção e ficção, e tantas outras dualidades possíveis, trata-se de uma linguagem e uma forma de comunicação que guarda um imenso fascínio na sociedade moderna, e um poder inquestionável de intervir nos rumos dos acontecimentos no mundo concreto. Ao defendermos a posição fronteira entre realidade e representação como sua maior especificidade, buscamos justamente observar que a duplicidade é inerente a toda imagem-som em movimento, e que mesmo a imagem mais realista carrega um ponto de vista, assim como a imagem mais abstrata busca estabelecer algum grau de relação com a realidade. Dos primórdios do cinematógrafo à imagem sintetizada pelo computador, essa posição fronteira se mantém, permitindo educar e denunciar, sonhar e imaginar.

No *Roda Memória*, essa dupla potencialidade da imagem-som em movimento é que nos parece permitir que novos sentidos para o passado sejam disputados, reinventando o presente, e projetando futuros. Não por acaso, a produção de documentários torna-se estratégica para o projeto: ao constituir um lugar de memória, luta contra a denegação e contribui para que memórias subterrâneas venham à tona, com toda sua carga afetiva, misturando as experiências vividas, com suas releituras a partir da experiência do presente.

Também no campo do vídeo, a problemática da representação da realidade acabou por transformar as expectativas em relação ao poder do audiovisual. Como vimos na passagem do vídeo popular ao vídeo comunitário contemporâneo, há uma mudança sensível: ao invés de ferramenta de registro e denúncia social, que pretende, por meio da participação, dar voz ao povo e permitir que os grupos populares, as minorias, e as comunidades falem por si só, expressando suas opiniões e visões de mundo, suas verdades e realidades, o vídeo comunitário passa a investir em expectativas mais modestas, em que a experiência de filmagem e o trabalho de troca cultural são mais importantes que a construção de um argumento coerente ou unívoco sobre a realidade, com conteúdos e formas que enfatizem justamente essas diferentes possibilidades de interpretação da realidade. Por buscar superar a mera descrição dos registros, valorizar a participação e a autonomia, estabelecer processos colaborativos e experimentais de produção, e revelar novos olhares sobre o cotidiano, o vídeo comunitário preserva o potencial político e interativo do vídeo popular, dando ênfase ao seu potencial de fabulação e imaginação.

Não nos interessou neste trabalho, assim, constatar em que medida as comunidades que participaram do projeto *Roda Memória* conseguiram se “autorrepresentar” através dos vídeos que foram produzidos, nem se esses vídeos são experimentais ao ponto de romperem com os padrões de enunciação dos meios de comunicação de massa, nem se as escolhas formais e estéticas atenderam às expectativas do projeto. Não que não sejam questões relevantes e instigantes, mas são problemas que carecem de outros aportes teóricos e metodológicos, que extrapolam os objetivos da presente pesquisa. Em última instância o que buscamos valorizar neste trabalho é a possibilidade de invenção e reinvenção da realidade propiciada pelo audiovisual, e seu caráter estratégico em iniciativas que, como o *Roda Memória*, pretendem ativar novos olhares sobre a realidade, valorizando a subjetividade e a emotividade de cada experiência de vida, de cada homem-memória, experimentando novas formas de comunicação e expressão.

É importante colocar que, até termos proposto a realização deste estudo, desconhecíamos o vínculo do *Roda Memória* com outras iniciativas do tipo: ignorávamos, é possível afirmar, que estávamos reproduzindo modelos já experimentados, discutindo questões tão complexas, ou herdando o discurso do

vídeo popular. O que nos leva a verificar, assim como Luís Fernando Santoro e Clarisse Alvarenga em suas publicações, uma evidente desarticulação entre as iniciativas de vídeo comunitário atualmente, que acabam competindo entre si e atuando apenas dentro das suas regiões e cidades. Não há nenhum movimento, ainda, no sentido de articular uma rede de trocas de experiências, como foi tão importante para o movimento do vídeo popular, e esperamos que este trabalho possa contribuir nesse sentido.

Se existe algum caminho que vem sendo apontado pela historicização e análise das iniciativas que transitam no complexo terreno da democratização da comunicação, é o caminho da articulação de parcerias e ações, e da participação dos diferentes grupos sociais nos processos decisórios, através de conferências, consultas públicas, audiências, formulação de leis e, porque não, projetos e iniciativas como as do Núcleo de Comunicação Popular e Comunitária – e não mais uma postura de recusa, que não se permite aventurar para além de suas fronteiras, pelo receio de ver seus ideais flexionados, como marcou o vídeo popular.

O mesmo raciocínio acontece em relação à desconstrução da estética dominante. Como vimos especificamente no campo do cinema, do documentário e do vídeo, a impressão de realidade, entendida como função espetacularizante e alienadora, tende a ser combatida com a desconstrução e a negação desta sua característica que, na verdade, é ontológica à imagem em movimento. Como nos mostrou Lebel, as formas não são mecanismos ideológicos em si mesmos, de modo que não há porque negar a impressão de realidade e investir na desconstrução como única saída para a um cinema engajado. Até porque, tudo aquilo que parecia inovador, diferente, vanguarda, passa a ser utilizado e banalizado pelos aparelhos, que aprendem a transformar qualquer novidade em modelo a ser reproduzido em série. Os aparelhos técnicos foram feitos para assimilarem as novidades, e funcionam com esta dinâmica. Para Lebel, recai sobre o cineasta e a vigília de seus signos a responsabilidade sobre o caráter ideológico ou materialista de seus filmes. Já para Arthur Omar, a saída estaria no artista do futuro, aquele especialista em coisa alguma, mas que tem a sensibilidade aflorada para a síntese de referências que independem de um suporte ou saber aprofundado, e que neste ato um tanto experimental, pode descobrir usos e formas impensados.

Que proposta de utilização do audiovisual poderia ser mais desafiadora desses programas que, ao invés da valorização do real em detrimento do imaginário, da presença em detrimento da ausência, e vice-versa, se propõe justamente à utilização dessa dupla potencialidade da imagem na construção de outras representações sobre o mundo concreto? A experiência do *Roda Memória* nos parece promissora neste sentido.

REFERÊNCIAS

LIVROS

- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. **Uma nova ordem audiovisual: novas tecnologias de comunicação**. São Paulo: Summus, 1988. (Coleção Novas Buscas em Comunicação, v.30).
- AUMONT, Jacques...*et al.* **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 5.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1977.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2.ed.rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **O que é realidade**. 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Trad. Jorge Nascimento. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- LEONEL, Juliana; MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Orgs.). **Audiovisual comunitário e educação: história, processos e produtos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Comunicação e Mobilização Social).
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

_____. **Máquina e imaginário.** O desafio das poéticas tecnológicas. 2.ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas, SP: Papyrus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário.** Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

NÚCLEO PIRATININGA DE COMUNICAÇÃO. **Vídeos Populares - Catálogo do NPC.** Vídeos produzidos pelo movimento popular, artístico e sindical. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

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

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil.** São Paulo: Summus, 1989. (Novas buscas em comunicação, v.33).

SARTORI, Giovanni. **Homo Videns: Televisão e pós pensamento.** Bauru, SP: Edusc, 1997.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação.** São Paulo: Summus, 2004.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral.** 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WAJCMAN, Gerárd. **L'oeil absolu.** Paris: Denoël, 2010.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica.** 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

ARTIGOS E CAPÍTULOS DE LIVROS

ALVARENGA, Clarisse. A participação de comunidades na realização de documentários. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de cinema**, v.7. São Paulo: Annablume; Socine, 2006, p. 241-246.

AMARAL, Renata Maria do. Representações sociais e discurso midiático: como os meios de comunicação de massa fabricam a realidade. **Lâmina - Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco**, n.1, p. 1-15, set. 2005. Disponível em: <<http://www.ppgcomufpe.com.br/lamina/artigo-renata.pdf>>. Acesso em 15 mar. 2010.

CARELLI, Vincent. Crônica de uma oficina de vídeo. **Vídeo nas Aldeias**, São Paulo, ago.1998. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/biblioteca>>. Acesso em 15 set. 2011.

CATELLI, Rosana Elisa. Cinema e educação em John Grierson. **Mnemocine**, out.2003. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/cineducemgrierson.htm>>. Acesso em: 9 ago. 2011.

CONNOR, Steven. TV, vídeo e filme pós-modernos. **Cultura Pós-Moderna**. Introdução às Teorias do Contemporâneo. Tradução Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1993, p. 129-148.

GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima; MEDEIROS, Patrícia Flores de; BRUSCHI, Michel Euclides. Psicologia Social e Estudos Culturais: rompendo fronteiras na produção de conhecimento. In: GUARESCHI, N.M.F.; BRUSCHI, M.E. (Org.). **Psicologia Social nos Estudos Culturais: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p.23-50.

MACHADO, Arlindo. As três gerações do vídeo brasileiro. **Sinopse**, v.3, n.7, p-22-33, 2001.

MARTINS, Maria Luiza. Narrativas audiovisuais e mobilização social: possibilidades. **Razón y Palabra**, abr./maio 2007. Disponível em:<<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/mmartins.html>>. Acesso em: 20 maio 2010.

MENEZES, Regina Tavares de . Jornalismo e memória: a experiência da zona leste na história da comunicação comunitária. In: I SIMPÓSIO ESTADUAL LUTAS SOCIAIS DA AMÉRICA LATINA, 2005, Londrina. **Anais do I Simpósio Estadual Lutas Sociais da América Latina**. Londrina: GEPAL, 2005. v. 1. p. 1-22.

MONCAIO, André. Humberto Mauro e a construção estética da imagem nos filmes do período do INCE. **Mnemocine**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/hmauroamoncaio.htm>>. Acesso em: 9 ago. 2011.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, PUC, n.10, p.7-29, dez. 1993.

OLIVEIRA, Márcio S.B.S. Representações sociais e sociedade: a contribuição de Serge Moscovici. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v.19, n.55, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a14v1955.pdf>>. Acesso em 10 out. 2009.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. Da participação à interatividade: o vídeo popular no Brasil. **Fronteiras: Revista de História**, n.7, p.137-151, 1999.

_____. Transformações no vídeo popular. **Sinopse – Revista de Cinema**, ano 3, n.7, p.1-14, ago.2001a.

OMAR, Arthur. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista. **Revista USP**, n.19 (Dossiê Cinema Brasileiro), set/nov 1993, p.137-145.

_____. O antidocumentário, provisoriamente (1972). **Cineastas e imagens do povo**. Disponível em: <http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html>. Acesso em: 10 maio 2011.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema e realidade. Alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (p.141-162)

_____. O que é documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), **Estudos de Cinema 2000 – SOCINE**, Porto Alegre: Sulina, 2001, pp. 192-206. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2011.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto. Documentário e Representação: desnaturalizando uma evidência. **Mnemocine**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/rezende.htm>>. Acesso em 11 jul. 2011.

SOARES, Murilo César. Representações e Comunicação: uma relação em crise. **Líbero**, ano X, n.20, dez. 2007, pp. 47-56. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/viewArticle/4643>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

SOUZA, J.R.C. de; LACERDA, J. de S. TV Memória Popular: o vídeo popular em Natal inserido no contexto das lutas pela democratização do Brasil nas décadas de 80 e 90. In: VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2011, Guarapuava (PR). **Anais do VIII Encontro Nacional de História da Mídia**. Guarapuava: Unicentro/Rede Alcar, 2011. v. 8. p. 1-15.

SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (Org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo: Cortez, 1999.

SPINK, Mary Jane. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, p. 300-308, jul./set. 1993. Disponível em: <[http://www.daywork.com.br/itarget.com.br/clients/ijc.org.br/novo/down/genero/Das%](http://www.daywork.com.br/itarget.com.br/clients/ijc.org.br/novo/down/genero/Das%20)

20representacoes%20aos%20repertorios%20Uma%20abordagem%20construcionist a.pdf>. Acesso em 11 jun. 2010.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.3, n.2, p.53-59, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.br>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

_____. Para pensarmos o lugar do filme documentário ou de não-ficção nos estudos de história e audiovisual. **Revista O Olho da História**. Salvador, ano 12, n.9, dez. 2006. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/artigos/SIMPOSIO-documentario-cassio%20tomaim.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

_____. Uma dúbia vocação: o sonho e a realidade. In: _____. **Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo – Fragmentos de um Discurso Totalitário**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

ZANETTI, Daniela. Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento. **E-compós - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v.11, maio/ago. 2008 (1), p.1-16. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/218/272>>. Acesso em 20 abr. 2010.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ALBUQUERQUE, Sandra Maria Craveiro de. **Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens de mulher**. 1988. 215 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1988.

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. 2004. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

CAMPOS, Marina Casagrande de. **Roda Memória: uma nova proposta na construção da história de uma comunidade local**. 2009. 112 fl. Monografia (Especialização em Comunicação Popular e Comunitária) – UEL, Londrina, 2010.

CAVALCANTE, Rogério. **Memórias da Vila Brasil: o uso do vídeo-documentário e da história oral como fontes de preservação da memória**. 2008. 40fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Universidade do norte do Paraná, Londrina, 2008.

CARVALHO, Josilda Maria Silva de. **Vídeo popular: a concepção e prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos sociais e populares em Natal**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. **Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)**. 2001. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001b.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AUMONT, Jacques. Da cena à tela, ou o espaço da representação. In: _____. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Casac Naify, 2004. p.139-166.

_____. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. 7.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BERGO, Livia. **O olho variável em Jacques Aumont**: da pintura aos vídeos digitais. In: CELACOM - Colóquio Internacional Sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 2008. Disponível em: http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/O_olho_vari%C3%A1vel_em_Jacques_Aumont:_da_pintura_aos_v%C3%ADdeos_digita%20is. Acesso em: 20 jan. 2011.

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. Pensar o cinema, pensar o tempo: olhares sobre a imagem fílmica. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina. **Anais...**Londrina: UEL, 2009, p.125-129.

BURKE, Peter. O testemunho das imagens. Fotografias e Retratos. In: _____. **Testemunha ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p.11-41.

COGO, Denise. Repensando a ciência participativa na pesquisa em comunicação. In: PAIVA, Raquel (Org.). **O Retorno da Comunidade – os novos caminhos do social**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2007. p. 149-166.

DEMO, Pedro. **Pesquisa Participante: saber pensar e intervir juntos**. Brasília, Liber Livros, 2004.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2006.

ENCICLOPÉDIA Intercom de Comunicação. São Paulo: **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2010. v.1. Dicionário brasileiro do conhecimento comunicacional: conceitos.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. **Projeto História**, São Paulo, PUC, v.17, p.213-221, 1998.

GOULART, Elias Estevão; PERAZZO, Priscila Ferreira; LEMOS, Vilma. Memória e cidadania nos acervos de história oral. **Em Questão**, Porto Alegre, v.11, n.1, p.153-166, jun./jul. 2006.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **E-compós - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, v.6, ago.2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em 20 fev. 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Irene Ferreira...*et al.* 5.ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

LEITE, Camila; ALEGRIA, João. **Imaginário, linguagem audiovisual e identidade em vídeos realizados por jovens**. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.users.rdc.puc-rio.br/midiajuventude/imaglinguagtexto.htm>>. Acesso em 20 jul. 2010.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 2005. p.309-317.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: _____. **A significação do cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.15-28.

MORIGI, Valdir José. Teoria Social e Comunicação: representações sociais, produção de sentido e construção de imaginários midiáticos. **E-compós**, v.1, n.1, 2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em 3 out. 2010.

PERUZZO, Cicilia. Participação. In: _____. **A comunicação nos movimentos populares**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

RENÓ, Denis Porto; GONÇALVES, Elizabeth Moraes. O vídeo Popular e as novas tecnologias digitais: uma releitura sobre tecnologia, linguagem e espaço do audiovisual. **Razón y Palabra**, v. 61, p. 1-14, 2008.

ROSSINI, Miriam de Souza. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. **Revista Famecos**. Porto Alegre, n.10, nov. 2003, p.2934.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY-NOVAES, Sílvia (Orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005, p.57-71.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à *Câmara Clara*: Roland Barthes e a antropologia visual. In: _____. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, Maria Salett Tauk. Vídeo digital: identidades e representação das culturas populares. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.32, n.1, p.169-187, jan./jun.2009.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto. O uso da noção de representação na teoria do documentário. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Orgs.). **Estudos de Cinema**. v.7. São Paulo: Annablume; Socine, 2006. p.289-295.

VALLEJO, Aida. La estética (ir)realista. Pardojas de la representación documental. **Doc On-Line**, n.2, p.82-106, jul. 2007. Disponível em: <<http://doc.ubi.pt>>. Acesso em: 15 mar.2011.

ANEXOS

ANEXO A

Entrevista com Cynthia Figueiredo Camargo (transcrição)

Data da entrevista: 26/07/2011

Local: Vila Cultural AlmA Brasil

Juliana: *Primeiramente, gostaria que você contasse um pouco sobre o surgimento da AlmA, de onde veio a ideia, quem foram as pessoas que acompanharam esse processo e, principalmente, como foi pensado o Núcleo de Comunicação dentro deste contexto.*

Cynthia: Eu mudei para Londrina em 2002, e logo no final de 2003 eu consegui uma bolsa da Ashoka⁵⁵, porque lá no Pará eu fazia o projeto *Rádio pela Educação*. Em 2002 eu ainda fiquei trabalhando em Santarém, então eu ia e voltava muito, mas em 2003, quando eu ganhei a bolsa, eu já comecei a conhecer muita gente em Londrina, e senti a necessidade de, primeiro, estar atuando, de ter um trabalho, e também que a gente pensasse em linguagens diferenciadas. Eram várias pessoas de saberes diferentes, nós nos juntamos e fundamos a AlmA⁵⁶ num tripé que era Comunicação Comunitária e Popular⁵⁷, Educação Ambiental e Cultura Popular, esse era o início da AlmA. Eu acho que a “última perna” ou a última parte que realmente vingou e depois começou a caminhar foi na verdade a Comunicação Comunitária, porque a gente começou muito mais com a Cultura Popular e com o projeto de Educação Ambiental, pra depois firmar.

Então assim, eu insisti muito. Em 2004 a gente inscreveu o projeto para Vila Cultural (no Programa Municipal de Incentivo à Cultura), em 2005 a gente implantou a Vila Cultural, e a partir daí eu comecei a convidar pessoas que eu conhecia da área de comunicação para a gente pensar projetos de comunicação, “o que é que a gente pode fazer aqui?”. Então a gente queria fazer uma Rádio Poste, que seria um sistema de alto-falantes aqui na AlmA, não sei que... mas eu dependia muito dos meus voluntários, que vinham, entravam, gostavam, a gente discutia e fazia reuniões para falar de formatos diferenciados de comunicação, alguns continuavam, outros saíam e indicavam outras pessoas. Eu trabalhava com voluntários, alunos que vinham da UEL, da Unopar (Universidade do Norte do Paraná), da Metropolitana - eram pessoas que eu conhecia, eu falava das minhas ideias e elas vinham. E daí a gente não conseguia finalizar nada porque eu não tinha dinheiro para pagar ninguém. O Núcleo só se estabeleceu de verdade quando eu consegui aprovar o projeto Roda Memória, que foi o primeiro Roda Memória, em 2008, e aí ficamos, eu, você, o Rogério Cavalcante, a Marina Casagrande, e a Camila Sampaio, mas era difícil, porque todo mundo precisa de comer pra trabalhar.

⁵⁵ A Ashoka é uma organização internacional que há mais de 25 anos incentiva ações para o fortalecimento do “empreendedorismo social”, principalmente através da concessão de bolsas para associados (*fellows*), que realizam ações variadas voltadas para o desenvolvimento e transformação social. Mais informações: <<http://www.ashoka.org>>.

⁵⁶ A AlmA foi fundada em 21 de setembro de 2004, embora só tenha constituído sua sede a partir de 2006, através do patrocínio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (Promic).

⁵⁷ Sempre que se refere a esse campo, Cynthia utiliza “Comunicação Comunitária e Popular”, no mesmo sentido que utilizamos “Comunicação Popular e Comunitária”, sem que isso signifique alguma diferenciação em termos de teoria ou prática.

Mas eu acho que esse foi o início do pensamento, do fazer a comunicação comunitária. Acho que a gente começou primeiro com a Rádio Poste Itinerante, levando a rádio pra outros lugares, que isso foi bacana, deu um “gás” pra AlMA, porque a Secretaria de Cultura adorou a ideia, e aí a gente passou a ser mestre de cerimônia dos eventos da Secretaria. E depois a gente começou a também participar de questões pontuais, como quando nos posicionamos contra a construção da Usina Hidrelétrica Mauá, no Rio Tibagi, ou a questão da violência, e outras coisas.

Juliana: *Eu queria que você contasse um pouco mais sobre essa sua experiência anterior, o projeto Rádio pela educação, e como foi trazê-la para Londrina, o que era ou é para você a Comunicação Popular e Comunitária.*

Cynthia: A minha trajetória foi a seguinte. Eu formei em Comunicação e caí na assessoria de imprensa do governo de Minas. Pra mim foi interessante porque, ao mesmo tempo em que eu estava lá, trabalhando diretamente com o governador, eu tinha um outro olhar – ao mesmo tempo em que eu estava ao lado do governador, eu estava em frente ao povo, vendo a desigualdade, e aquele trabalho inóspito, que só mudava a cidade, o número de casas populares e ruas asfaltadas, sempre tudo igual. E aí eu tive uma oportunidade de ir para o Pará, que na verdade foi como um laboratório para mim no primeiro ano que fiquei lá, de trabalhar em rádio, TV, jornal. Estava cansada de trabalhar como governador, pedi uma licença sem vencimento pra ficar três meses na Amazônia conhecendo, e quando cheguei lá estavam inaugurando o SBT, o dono me convidou, depois fui para a Globo, e também já escrevia para um jornal, fazia um programa numa rádio. Eu já tinha passado por essas experiências em Belo Horizonte, mas lá em Santarém foi legal porque eu tive essa experiência de trabalhar em grandes redes, porque por mais que fosse uma Globo lá no Pará, no interior, você tinha os mesmo modelos, e eu falava “gente, não é bem isso que eu gostaria”. Então voltei para Minas de novo, fiquei dois anos trabalhando na Secretaria de Saúde, e depois no Palácio das Artes, e aí eu recebi um convite para voltar para Santarém, e eu acho que foi nessa segunda vez que meu laboratório aconteceu.

Eu fui trabalhar num projeto de adequação da legislação pesqueira na região, e tive que desenvolver uma metodologia de comunicação, porque era um projeto multidisciplinar, com variáveis de antropologia, sócio economia, biologia, e todas as outras coisas. Muitos pesquisadores, que se apropriam do conhecimento popular e têm que devolver o resultado para a população, para as comunidades. Era um projeto piloto, a gente trabalhava num lago uma vez e meia maior que a Baía de Guanabara, então a gente tinha que devolver tudo que a gente estava fazendo pra essas comunidades, mas e aí, que linguagem utilizar? Porque o pesquisador acha que o pescador não vai entender o que ele descobriu, na verdade nem descobriu, o pescador contou para ele – ele se apropriou daquele conhecimento popular e depois não pode devolver porque ele não vai entender. E nisso eu participei de um *workshop* em Belém, muito interessante, de comunicação pública da ciência, e lá estava aquele bam-bam-bam da comunicação, o José Marques de Melo, e ele falou uma coisa que eu fiquei horrorizada: ele falou que comunicação e divulgação você faz para parceiros iguais. E aí eu questionei: eu trabalho num projeto em que os pesquisadores se apropriam do conhecimento popular, e depois ele não pode falar o que ele escreveu, qual é a tese dele, porque o pescador não vai entender? Não vai

entender na linguagem que ele vai falar. Então a questão é a linguagem, eu acho que a gente tem que pensar por aí.

E nesse projeto, que era o IARA-IBAMA⁵⁸, eu tive oportunidade também de trabalhar com antropologia visual, que é você começar a ouvir o outro muito mais que fazer uma comunicação em que “eu vou mostrar” isso e aquilo, eu, eu, eu. Não. Então a gente começou a fazer um programa de rádio, em que os pescadores contavam suas histórias, convidavam as pessoas a participar das festas deles, ou dos eventos que iam fazer, e eu acho que a rádio te dá essa proximidade com o outro, ele é um veículo que também escuta mais o outro, porque o outro pode ligar, os telefones são abertos, querendo ou não há uma reciprocidade maior, esse encontro do “eu produtor” e do “eu ouvinte”.

Juliana: *Quais são as suas referências teóricas, ou inspirações, nesse sentido?*

Cynthia: Eu acho que ter casado com um antropólogo mudou muito a minha visão de jornalista, porque na antropologia, essa coisa de lidar com o outro é muito importante, e na comunicação a gente não aprende nada. Eu acho que na comunicação a gente já sai muito poderoso, microfone na mão enfiando na cara das pessoas, pedindo para elas falarem, e nunca mais a gente devolve nada para elas.

Eu acho que inicialmente eu até tive um choque, de falar, “pô, é mesmo, olha como eu faço!”, então só de ter esse contato com a antropologia já comecei a mudar meu jeito de fazer comunicação, de pensar a comunicação. E inicialmente, quem me ajudou muito a pensar a antropologia visual foi a Dominique Gallois e o Vicent Carelli com o projeto Vídeo nas Aldeias, que é um projeto fantástico, eles continuam lutando aos trancos e barrancos, e que é uma proposta muito interessante, coloca aí uma câmera na mão dos índios, tipo como falava o Glauber Rocha, “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

E em Santarém aconteceu que acabei participando de um movimento, que era da Associação Brasileira de Vídeo Popular, que durante dois anos nós juntamos pessoas de todos os estados do Brasil, e conseguimos fazer duas grandes reuniões, todas as duas em Belo Horizonte, engraçado... Eu representava Santarém, o Baixo do Tapajós e o Bico do Papagaio, e aí tinha representantes do Brasil inteiro. No primeiro encontro foi muito mais conhecer as pessoas que estavam atuando, que era uma forma de descentralizar a comunicação, era aquele “vamos democratizar a comunicação”, mais a televisão, o vídeo mesmo. Então todo o processo que a gente aprendia, de editar com dois vídeos cassetes, isso era complicado, não tinha mesa, era tudo muito caseiro...Então primeiro foi conhecer essas pessoas que já estavam trabalhando em movimentos populares, que estavam agregando a comunicação e trazendo aquela comunicação para as comunidades. Tinha projetos como a TV Maxambomba, no Rio de Janeiro, a TV Pinel, tinha o CECIP, no Rio de Janeiro, tinha a TV Sala de Espera, lá em Belo Horizonte, que era um projeto fantástico, em que eles produziam documentários, vídeos e programas nos bairros, e passavam nas salas de espera dos postos de saúde, e era tudo vídeo cassete.

E nesse segundo encontro, a gente conseguiu fazer uma TV Pirata, durante quinze dias a gente teve uma programação. Então nós tínhamos equipe para passar na

⁵⁸ O projeto IARA/IBAMA, fruto de uma cooperação técnica entre os governos do Brasil e Alemanha, tinha como principal objetivo adequar a legislação pesqueira à região amazônica.

casa das pessoas ensinar como elas sintonizavam o canal UHS, tinha equipe de produção, equipe que ia buscar pauta, saber o que eles queriam falar sobre o bairro. Éramos mais ou menos trinta pessoas. Tinha os nossos coordenadores, vamos falar que eram os mestres, que era a Beth Formaginni, do Rio, que ela que instalava a antena; tinha o Breno, que era o diretor geral; o Júlio Weiner, que era da PUC-SP, e eles eram os nossos mestres mesmo, que estavam conduzindo toda essa trajetória. Infelizmente, a gente era financiado pela Crocevia, uma fundação italiana.

Juliana: *Porque infelizmente?*

Cynthia: Porque daí o dinheiro acabou, e todas as propostas que dariam continuidade, por exemplo, quase todas essas ONGs que atuavam iam receber uma ilha de edição pra continuar o trabalho, e parece que, eu vou te falar, mas talvez não seja verídico, mas a gente era financiado e parece que o dinheiro vinha da máfia italiana, e foi na época que prenderam a máfia e o dinheiro acabou, a Crotevia não tinha mais dinheiro, e aí a ABVP também foi... Eu lá em Santarém consegui ainda fazer algumas oficinas, capacitando jovens para produzir documentários, lá também tinha a TV Mocaronga, que trabalhava nas comunidades.

Eu acho que essa coisa do popular, do movimento de mostrar para as pessoas como se produz uma notícia, como se produz um programa de TV, você começa a dar *insights* para elas perceberem melhor o mundo que elas vivem e terem mais criticidade.

Então eu fiquei com isso na cabeça, e daí o projeto *Rádio pela Educação*, que é um programa voltado para professores e alunos, em que eles participam e tal, e que existe desde 1999 e até hoje continua – ano passado ele ganhou um prêmio de tecnologia inovadora do Banco do Brasil. Eu fui uma das idealizadoras desse projeto, participei do projeto piloto até final de 2002. Eu era coordenadora geral, e no último eu fiquei como consultora, porque ele virou uma política pública.

Quando eu vim para Londrina – na verdade eu vim porque eu estava casada, o Valentin⁵⁹ tinha passado na UEL para professor, eu vim e fiquei viajando para Santarém. Logo depois eu ganhei a bolsa da Ashoka, que envolvia a realização de um trabalho, alguma ação, seja de levar o projeto Rádio pela educação adiante, ou as minhas ideias de como levar projetos de comunicação, e a AlmA veio nesse sentido. Eu queria trabalhar com a comunicação, a partir dessa minha última experiência, e apesar da bolsa, eu não tinha como pagar ninguém, então foi aos trancos e barrancos que a gente conseguiu. O legal é que eu comecei a conhecer muitos jornalistas, muitas pessoas da área, mas ninguém fazia o que eu fazia, e todos falavam “que legal isso que você faz, que bacana”, e assim a gente continuou.

Juliana: *Você um pouco antes falou que não acredita no discurso da transparência. O que você lembra sobre essa ideia de “dar voz ao povo”?*

Cynthia: A TV no Brasil demorou a chegar, mas quando chegou começou a ocupar. Na década de 1980, por exemplo, se fazia pesquisas que praticamente todos os lares já tinham TV – hoje você vai ver tem mais de uma. Então a televisão vem somar em vários fatores, por exemplo, a maioria das pessoas, por mais que elas

⁵⁹ João Valentin Wawzyniak, antropólogo e professor do Departamento de Ciências Sociais da UEL, falecido em agosto de 2011.

morem num bairro de periferia, e que elas tenham acesso cultural a uma exposição, um parque, não sei o quê mais, ela não está acostumada a isso; segundo, para sair de casa ela paga transporte, que é caro, você vai pagar condução para você, sua mulher e três filhos sai caro. Então a televisão veio muito para ser uma casa de espetáculos na sua casa, é ali que você chora, que você ri, que você acha que está no mundo. Eu acho que a televisão veio muito nesse sentido, no Brasil principalmente, pela falta de escolaridade da sociedade como um todo.

E daí naquela época a gente já dava conta que a televisão manipulava demais, como até hoje manipula, e é difícil de falar que o que o Bonner ou a Fátima falam é verdade, não que seja mentira, mas tem outras verdades ali. E a ABVP pensava muito nesse sentido também, até porque a televisão trabalha com uma coisa de elite, trabalha num eixo Rio-São Paulo e isso é o Brasil – e o Brasil é muito diferente. Então a ABVP, além de tudo, ela pensava numa diversidade cultural e regional, em que cada estado e região tivesse a sua própria voz. Quem sabe com a ABVP a gente produziria algo como hoje a gente tem na TV Brasil, que tem um pouco esse pensamento, uma linguagem mais ou menos por aí, que é de ter produção nacionais reais mesmo, regionalizadas. A ABVP pensava nesse processo de difusão aprofundado, não é o que eu vou produzir no Rio-São Paulo que deve ser copiado pro Brasil inteiro. Nessa época já se discutia que as próprias emissoras comerciais teriam de ter uma porcentagem de programação regionalizada, mas aí acaba que não acontecia, ou quando acontecia eram uns programas tão horríveis, que até hoje continuam, como Ratinho, por exemplo, você vai para qualquer lugar no Brasil e tem o mesmo tipo de programa, que é regionalizado, mas é isso, e aí?

Então, na época, sobre essa questão da comunicação comunitária o que se pensava era mais ou menos isso: não é porque eu moro numa favela que eu só vou ver coisa ruim daqui, eu tenho muita coisa boa. Tanto que quando a gente fez essa TV Pirata, num bairro da periferia de Belo Horizonte, culturalmente a gente descobriu coisas que, para nós, mais da elite que tudo (porque todos tínhamos uma formação, não necessariamente em comunicação), eram imprevisíveis. Eles tinham manifestações culturais muito ricas, que alguns da comunidade sabiam, mas a maioria não, e aí você começa a mostrar, você veja a cultura popular hoje como ela é difundida, mas naquela época era tudo mais difícil. A ABVP trabalhava nesse sentido, de organizar produções diversas e variadas de todo um patrimônio nacional.

Juliana: *E como você avalia o legado da ABVP para a produção audiovisual independente hoje?*

Cynthia: Eu acho que se você for hoje, em qualquer estado que você passar, você vai ver que existem fragmentos – que não é uma coisa total – mas fragmentos de projetos que estão utilizando essa linguagem muito mais popular, tentando mostrar para o outro como produzir uma notícia, e o que é que ele de especial que ele pode mostrar, eu acho que é essa valorização. E aí não só na comunicação, mas o Ministério da Cultura, que fez isso com a Ação Griô Nacional, por exemplo, que se você falar de Griô e falar de comunicação comunitária tem muito a ver, por que o griô é o que? É a minha oralidade, é o meu conhecimento que não está no livro, não está no vídeo, mas eu chego ali e conto.

Então eu vejo que, particularmente, isso é uma visão minha, que até mesmo hoje, o Griô, o Ministério da Cultura com esses Pontos de Cultura, com essa diversidade

que estamos vivenciando na cultura em si, isso tudo fortalece a comunicação, porque você está mostrando coisas suas, peculiares, para o outro, e a partir disso, é só você produzir.

Eu acho que o mais difícil é você reunir e mostrar isso. Para você documentar é muito fácil. Há hoje uma confluência muito boa de todo o trabalho do Ministério da Cultura para que essa comunicação popular e comunitária exista.

Juliana: *E sobre a questão da memória? Porque trabalhar com memória e histórias de vida no campo da comunicação popular e comunitária?*

Cynthia: Eu acho que na vida a gente vai aprendendo, e vai trazendo para si e tentando agregar nos projetos que você vai fazendo o que é interessante. Eu me apaixonei pela metodologia do Museu da Pessoa, porque como eu entrei para a Ashoka, eu acabei fazendo um curso com o Museu da Pessoa, para aprender a metodologia deles, e eu fiquei assim...primeiro que tinha tudo a ver com a coisa da antropologia visual, que já estava aparecendo, de trabalhar com o outro e de ouvir o outro – que no jornalismo não é assim, você ouve o que te interessa do outro, e não ouvir o outro, você já chega lá com a pergunta pronta e é o que “eu” quero ouvir – e o Museu da Pessoa, não, era a memória, era “e aí, como foi sua vida”, então eu fiquei apaixonada primeiro com essa metodologia. Segundo que eu vislumbrei que, se a gente conseguisse produzir um documentário com essas memórias de pessoas mais velhas, com elas contando a história delas sem a gente ter perguntas, ia ficar muito mais encantador, muito mais interessante. Então eu acho que é isso, eu me encanto de repente com determinadas coisas que eu vejo, e eu penso “isso cabe aqui, e a gente podia estar nesta direção”, mas não foi nada que foi programado.

Juliana: *E você acha que existe alguma especificidade na proposta de trabalhar com a memória através do audiovisual, porque o vídeo?*

Cynthia: Eu acho que hoje a gente é uma sociedade muito visual, não dá para falar só do “áudio”, eu acho que o visual hoje é muito forte. Eu falo isso, mas eu não vejo também nenhuma dificuldade em você fazer algumas “pílulas” de memória e colocar no rádio, acho que isso também é bacana. Talvez na época a gente tenha se prendido muito da produção do vídeo em si porque era muito difícil produzir o vídeo em si, mas acho que a memória casa com os dois. São linguagens com as quais você consegue despertar o ouvinte, o telespectador, é nesse sentido, muito mais de sedução, são linguagens e formatos que ajudam a dinamizar e disseminar. Mas não vejo muita distância, a gente poderia ter feito, se a gente quisesse, a mesma coisa que fizemos no Roda Memória no rádio.

Juliana: *Você acha que o audiovisual dá mais legitimidade para esses discursos do que o rádio, mais autoestima para essas comunidades?*

Cynthia: Eu acho que a questão da autoestima vale tanto para a rádio quanto para o audiovisual. Se o “tiozinho” ouviu a voz dele no rádio – porque isso era o projeto *Rádio pela educação*, a imagem deles não aparece, mas aparece a voz deles – isso dá um reconhecimento, coisa e tal. No reconhecimento e na autoestima, vale os dois. Eu acho que o audiovisual é muito mais importante em relação a essa sociedade que nós somos, visuais, então é importante isso, quando você pode casar

as duas coisas, mas, senão, só a linguagem do rádio eu já acho magnífica, porque às vezes também você não tem tempo de ficar olhando pra imagem, mas você pode estar ligado escutando o que está sendo passado. Mas para mim não tem muita diferença não, todos os dois são legitimadores de autoestima, de valorização, de identidade.

Juliana: *E em relação ao formato do documentário, existe algum fator que influencia a escolha de trabalhar dentro de um gênero cuja tradição de alguma forma remete ao registro da realidade?*

Cynthia: Na verdade, eu acho que eu sou muito sem didática, eu quero ser bem clara. Eu nunca pensei num formato que remetesse a uma certa didática, “o documentário por isso, por isso, por isso”...que tenha teorias ali, marcando isso, isso e isso. A gente tinha como referência teórica o Paul Thompson, que faz uma nova leitura da história através da metodologia da história oral. E o que a gente queria era que nós aprendêssemos a trabalhar enquanto jornalistas, comunicadores de fragmentos, de buscar aqueles fragmentos ali e, de repente se transformou num documentário, mas não poderíamos falar que é outra coisa aquilo ali? O que é documentário em si? Porque qualquer programa que se produza você pode falar que é documentário. Você pega por exemplo, um Globo Repórter, é documentário – só que é um documentário em que tem a passagem do repórter, em que ele fala mais do que o outro. E a gente não. A gente quis pensar num documentário ou num produto onde a interferência nossa seria a mínima, pelo menos no aspecto da exibição: a gente não era para estar lá, a gente não estava falando nada, quem estava falando eram as pessoas. E outra: eu trabalhei com três produtores e na verdade a gente era um conjunto, eram quatro cabeças, e eu praticamente fiquei meio isenta da edição, nem participei, deixei lá para os jovens editarem da maneira como eles imaginavam, mas sem uma teoria fechada, e imaginando dessa forma: acho que eles falando é mais legal do que a gente falando alguma coisa.

Juliana: *Você assistiu aos vídeos do Roda Memória e teve contato com o resultado dessas propostas. Você acha que realmente é possível dizer que aquilo é a voz deles, que é possível essa isenção, que aqueles vídeos dão “voz do outro”?*

Cynthia: Eu lembro quando eu fiz os dois primeiros documentários, produções de vídeo, que foi lá em Santarém, com um pescador urbano, e outro pescador rural da comunidade, que também a gente utilizava isso de “eles que vão contar a história, eles vão falar por si mesmos”, mas a hora que a gente entra no estúdio pra editar, querendo ou não, por mais que a gente seja isento, nós fizemos aquilo, nós colocamos esta fala, que era melhor do que a outra, então não é uma questão de isenção. A gente tenta não manipular o que a gente recebeu. Eu acho que no “Memória da Vila” foi até mais fácil do que quando eu editei os outros dois lá em Santarém, que era contando a história dessas comunidades e a questão da pesca, porque lá tinha coisas que tinha que tirar mesmo, e aqui não, aqui já estava mais ou menos definido temáticas entre todos os depoentes, que iam falar da família, da infância...

Juliana: *E isso não é uma forma de interferir?*

Cynthia: Pois é, mas aí eu não falo que é manipular, não é nem isenção, porque ninguém tem isenção, eu acho que essa palavra não existe. Por mais que eu queira estar no meio, eu tenho sempre uma tendência, eu não acredito em isenção, porque eu vou gostar de um lado mais que do outro, e eu não vou conseguir ficar no meio, isso não existe. E eu acredito que, na comunicação, por mais que a gente tente, isso é uma forma de falar: “vamos dar a voz ao outro”. Talvez se a gente trouxesse ele para o processo de edição, e perguntasse “o que você quer aqui?”...talvez a mulher que apareceu chorando ia falar “mas eu não quero que vocês me ponham chorando” – isso é outra história, mas aí é difícil, aí você vai ter que pensar num outro conceito, é um outro processo.

Juliana: *Você acha que essa utopia de dar voz ao outro é possível, ou estamos longe de ver isso se concretizar?*

Cynthia: Eu acho que isso é possível e a gente está caminhando para isso, mas é lógico que tem muitas dificuldades. Primeiro, com a própria regulamentação das rádios comunitárias que não são comunitárias porque estão nas mãos de políticos, então isso já é um problema. Mas se você pegar hoje exemplos, como a Rádio Favela, lá de Belo Horizonte, que também é uma produtora de TV, você vai, e você realmente se encanta, porque quem são os produtores, quem é que está fazendo aquela programação? É a comunidade. Então eu acredito que a gente ainda está começando, essa democratização dos meios de comunicação ainda vai demorar, porque a comunicação é um quarto poder mesmo, a comunicação é manipulada, é para favorecer essa política que existe, esse poder econômico e político. Então a gente está engatinhando, por mais que a gente fale de movimento de democratização dos meios de comunicação. Eu fico impressionada com, por exemplo, essa primeira Conferência Nacional de Comunicação [realizada em 2009], que resultados teve, o que está sendo aplicado? Então ainda falta muito. Nós precisamos estar em cada bairro, mostrando como se produz uma notícia, como que você pode participar. Mas hoje você vê, nos jornais até o diploma de jornalismo não é exigido mais porque os donos das empresas não querem pessoas críticas ali, e tem muita gente que quer escrever para aparecer. Eu também não acredito na grande mídia, ela está passando por um processo de extinção, que daqui a pouco ela não vai mandar mais igual manda hoje, porque nós temos todas essas redes sociais, por mais que todas as pessoas ainda não tenham acesso, as redes sociais estão mostrando que o outro também está descobrindo outras notícias não necessariamente vendo uma Globo, mas não sei o que vai acontecer. Nós estamos num limiar agora em que ou a gente fortalece essa comunicação democratizante num sentido geral, aberto, irrestrito, ou o que está chegando pelas redes sociais, que é a mesma coisa do Facebook, tudo é “like”, bacana, bonitinho. Hoje a gente trabalha com formatos todos fofinhos: o Google é fofinho, o Orkut é bonitinho, o Twitter é um passarinho, “piu-piu”...e alí parece que todo mundo tá num mundo surreal, que não é a realidade. As redes sociais por um lado te abrem oportunidades de conhecer as outras mídias ou as pessoas que estão transitando pela grande mídia, porque hoje você tem um cara no Brasil que está pautando a grande mídia como um todo, que é o Luís Nassif. Hoje Luís Nassif virou deus, qualquer um que tem uma denúncia fala pra ele, daí ele botou no blog, aí todas as empresas de grande mídia vão atrás dele. Estranho isso. Como você ao invés de abrir as ofertas de fontes, você diminui?

Juliana: *Com uma tecnologia que potencializa a diversificação de vozes, qual a sua avaliação sobre a influência desse contexto na comunicação popular e comunitária, levando em consideração também o excesso de informação e o fato de que nem tudo que é dito pelo “outro” é sempre bom ou relevante?*

Cynthia: Eu vou até fazer um parâmetro de quando eu fui num workshop da comunicação pública da ciência, que foi em Belém, no Museu Emílio Goeldi, que tinha um pessoal de uma faculdade de Barcelona, em que, no final, eu apresentei o documentário “Eu não sabia” [produzido em XXXX, por XXXX], que qualitativamente era muito inferior, porque a gente trabalhou com super-VHS e tal, mas o conteúdo em si era maravilhoso, porque eles falaram assim – e daí eu parto desta fala: “você não precisa ter algo de última geração para fazer algo interessante; pode ser que a qualidade não esteja boa, mas o conteúdo é maravilhoso”. Então é aquele negócio que a gente volta para um YouTube da vida, ou as produção caseiras, que hoje todo mundo com o próprio celular já faz um documentário, um vídeo e manda para os outros – isso é muito interessante. Eu acho que é interessante no sentido desta difusão de “eu sou capaz, eu posso fazer”, mas as pessoas ainda não despertaram para usar isso para contar uma história sobre alguma coisa, é usado muito burlescamente, ou muito de brincadeira. Eu acho que as pessoas estão vivenciando uma fase muito “eu tenho, eu posso, eu tenho, eu compro”, e profundidade nenhuma. Então não tem essa consciência de que eu, hoje, posso utilizar todos esses equipamentos para eu produzir para uma coisa legal. Não. Ainda estamos numa fase meio de imbecilidade, em que eu tenho, mas não sei o que fazer. Não adianta só ter só a tecnologia na mão – com certeza é muito mais fácil trabalhar hoje do que naquela época. Eu nunca gostei de edição, porque era tão demorado o processo, e hoje é tão rápido. Mas ainda está faltando, dentro da sociedade, uma discussão maior do que é que nós queremos para a nossa vida, é a mesma coisa que a gente pode falar da corrupção no Brasil. A comunicação e a corrupção estão andando juntas, paralelas...porque no Brasil parece que quanto mais se fala em corrupção, mais corruptos aparecem. Falta ainda, nas próprias faculdades, nos cursos de comunicação, discutir um pouco. A gente veio para quê? Que comunicação que a gente quer? Porque o modelo já está dado, de muito tempo, esse “básico” do lide...agora esses outros formatos a gente precisa de reaprender ou de realmente fazer uma comunicação dialógica, pensar que o que eu quero mostrar não é para mim, mas é algo de várias vias, não uma via de mão única, como aquele linha emissor-receptor, não. Eu acho que estamos entrando numa época de interatividade, mas uma interatividade ainda é muito dirigida.

Juliana: *Você acha que isso é um desafio para quem trabalha com comunicação popular e comunitária?*

Cynthia: Eu vou te falar que é uma semente ainda, que está sendo plantada, e que vai dar certo, pois está sendo semeada. Da mesma forma como meu trabalho em Londrina foi ter conseguido uns cinco adeptos, ou até mais pessoas que gostaram – não fizeram – mas gostaram e estão com isso na cabeça. É também o papel de vocês que estão trabalhando com a comunicação comunitária. Eu estou fazendo a minha parte. É uma discussão eterna, assim como a da corrupção. Eu acho que uma hora a gente vai ter as nossas rádios comunitárias verdadeiras, que a rádio web vai mostrar um pouco isso, mas é um desafio constante, porque a grande mídia não

quer isso não, ela quer continuar monopolizando a informação da forma como ela acha melhor, e não uma informação mais aberta e plural.

Juliana: *E do ponto de vista da sustentabilidade dessas iniciativas?*

Cynthia: Eu acho que a gente tem que pensar a sustentabilidade junto com o empreendedorismo. Da mesma forma que eu posso ter uma ideia legal e querer fazer ela vingar, se eu não tiver quem me apoie, ela não vai andar adiante. Acho que hoje qualquer outro tipo de projeto que vá se fazer, não só na comunicação, você tem que pensar de que forma você vai conseguir empreendê-lo para dar-lhe sustentabilidade. Hoje eu vejo a AlmA num momento maduro, com potencial para escrever um projeto para uma Petrobrás, por exemplo, vejo que ela pode se tornar uma instituição financiada por uma grande empresa. Então, você tem que mostrar para a sua comunidade o que você está fazendo, para que ela apoie a sua ação, isso é uma forma de manter...mas não tem muita receita não.

Juliana: *Porque também é muito criticada essa dependência do estado ou da iniciativa privada, principalmente por vertentes políticas mais radicais, que questionam qual seria o interesse dos financiadores nessas produções.*

Cynthia: Pois é, eu acho muito difícil isso. Hoje a gente sobrevive ou com o apoio do setor público, ou com o apoio do setor privado. São três segmentos, terceiro setor, público e privado, e se se a gente pudesse produzir programas e projetos em que os três setores estivessem juntos seria o mais bacana. Mas não é assim, cada um tem um interesse. Eu acho complicado e não sei nem o que falar. Simplesmente não tem outra forma que não seja através de financiamentos.

Juliana: *E sobre o Roda Memória, passado mais de dois anos que você saiu, mas acompanhando sempre de perto, qual a avaliação que você faz?*

Cynthia: Achei muito legal a segunda proposta do projeto, de vocês já capacitarem pessoas para que elas produzissem sua própria história, isso é muito legal, foi uma sacada. Também o evento “Comunicação e Memória”, de reunir aquelas pessoas para discutir essa temática e apontar caminhos, e o cineclube junto, fazendo todo uma manutenção do projeto – que eu acho que a gente devia inclusive sistematizar esses conhecimentos e virar modelo para quem queira fazer, porque realmente ele é muito significativo, e eu acho que ele amadureceu. Até para mim. Vejo eu me apropriando de várias coisas que já passaram por aqui, então é isso, nós temos uma metodologia e podemos multiplicá-la. O projeto deu frutos e continua dando, porque vocês também estão conseguindo trazer outras pessoas, o Roda Memória não para, ganhar o Prêmio do Midia Livre, o reconhecimento do Ministério da Cultura para uma atividade muito legal. Então eu acho que sim, sério, poderia sistematizar essa proposta e levar pra outros lugares, é mais ou menos isso. Mas precisa de empreendedorismo.

ANEXO B
Entrevista com alunos do Roda Memória 2009 (transcrição)
Escola Estadual Nilo Peçanha (Vila Nova)

Data da entrevista: 26/05/2009

Local: Vila Cultural Alma Brasil

Rogério Cavalcante: *Como vocês vieram a participar do projeto Roda Memória, como ficaram sabendo dele?*

Gabriel Heckler Piedade (15 anos)

Eu vim parar nesta oficina porque a Juliana, o Rogério e a Marina vieram apresentar esse projeto na nossa sala, e desde o primeiro momento que eu ouvi (a proposta) eu achei muito legal essa parte de produção de vídeos.

Émilie Fernanda Gogola (15 anos)

Eles também foram na minha sala, e daí eu achei legal (a proposta), e como eu quero fazer jornalismo, qualquer experiência nessa área é bom, não é?

Ana Clara Cola (16 anos)

Eu gostei do projeto porque eu também quero fazer faculdade de jornalismo, e eu sempre achei interessante saber como que as coisas rolam por trás das câmeras, e foi super legal descobrir.

Sandra Cristina Oliveira Silva (17 anos)

Eu achei importante fazer a oficina porque a gente conhece pessoas novas, aprende e ensina também, e é importante aprender sempre, e bom também pra ajudar a gente a escolher (uma profissão), pra ver se a gente gosta disso mesmo. A gente aprende na prática também, isso é muito interessante.

Rogério: *E foi como vocês imaginavam, o projeto atendeu às expectativas?*

Gabriel: Quando eu vi a TV Cabine, eu olhei e pensei “nossa, vai ser com câmera amadora, eu esperava mais coisa”. Mas depois que eu vi que o projeto não era uma coisa caseira, que era profissional mesmo, aí eu me interessei ainda mais, porque eu já tinha me interessado pelo projeto do que vieram falar.

Sandra: Quando foram falar sobre o projeto na nossa sala, muita gente se interessou. Mas quando foi para a prática, quando foi mesmo para o primeiro dia da oficina, muita gente foi desistindo, até que restou a gente. Guerreiros, né?

Rogério: *E o que vocês acham dessas oficinas que acontecem fora do horário de aula?*

Emilie: Muita gente até não participou porque tem outras atividades extracurriculares, mas se a gente gosta, e se esforçar um pouquinho que seja, como eles que pegam ônibus – eu não preciso – mas eu acho que vale a pena, com certeza.

Ana Clara: É corrido, mas é gostoso. A gente que fez sentiu que vale a pena. Você sai do colégio, pelo menos para mim ficava super corrido, eu chego em casa e já tenho que voltar correndo. Mas a gente chega aqui (na AlmA) e é gostoso, porque é um espaço legal, onde a gente aprende também.

Sandra: E é divertido também, porque a oficina dá oportunidade para aqueles que não têm como pagar pra aprender. Tem muitas pessoas que não têm como pagar, e estão aqui para aprender com vocês.

Gabriel: Embora seja muito corrido – porque eu chego em casa meio-dia e meia, me arrumo uma hora, pra voltar no outro ônibus, ainda quase que eu inventei de fazer um outro curso à noite – valeu muito a pena, o resultado final que está aparecendo agora valeu muito a pena.

Marina: *O que vocês têm a dizer sobre essas pessoas que vocês conheceram, que vocês nem conheciam, o que vocês têm a dizer sobre esses personagens?*

Gabriel: Uma caixinha de surpresas.

Emilie: É super legal, porque eu moro ali na região faz tempo, e ainda mais trabalhar com pessoas de idade eu acho bem interessante também. São pessoas que têm bastante coisa para contar, porque já viveram muito e têm muita coisa legal para falar para gente. E a gente fica sabendo de coisas tristes que aconteceram, de coisas alegres, como aquele casal de sessenta anos de casados, ou aquelas famílias que perderam filhos com 12 ou 13 anos de idade...

Rogério: *E vocês acham que o projeto despertou alguma coisa em vocês?*

Sandra: O interesse de ser jornalista? Isso é muito legal.

Gabriel: A vontade de produzir mais documentários, de continuar nessa área. Eu não sei, porque eu não tenho vontade de trabalhar com o jornalismo, eu sou mais para área de exatas, mas deu vontade de fazer mais documentários, isso apareceu. Depois que você conhece uma coisa, e começa a gostar, aí não quer largar.

Marina: *E qual a parte que mais interessou vocês?*

Gabriel: A gravação. Porque você vai na prática, você conversa com as pessoas, você está interagindo com o documentário. Quando você vê um documentário você não sente essa coisa mais legal, quando você participa dele é que você sente na prática como é que é. Foi a parte que eu mais gostei. A edição é estressante, e a teoria “matou”, porque foi muito ruim, não é por causa de vocês, mas é porque é maçante.

Rogério: *Mas vocês acham que a teoria contribuiu para alguma coisa para a prática?*

Gabriel: Mais ou menos.

Ana Clara: Eu acho que a teoria valeu muito, na hora que a gente foi filmar, pelo menos pra mim, que participei apenas de uma filmagem, a linguagem que a gente aprendeu a falar, que vocês ensinaram, foi muito importante. Eu achei que aprender o que são planos diferentes, o jeito de filmar, bater um branco na hora para ficar legal a cor, eu acho que tudo isso foi bastante importante. É a teoria que leva à perfeição na prática.

Emilie: A gente vê tudo agora com um olhar super diferente, porque um documentário de trinta minutos, o tanto de coisa que tem envolvida por trás disso, é super legal de a gente ver, porque a gente não olha mais como uma coisa “nossa, é fácil isso”, a gente vê que tem tudo, são muitas pessoas envolvidas...

Ana Clara: Todo mundo ralando muito para ver o negócio pronto, e agora a gente sabe o que é passar por isso, estar por trás nos bastidores, é bem legal.

Gabriel: É suado, é penoso, mas o resultado final vale muito a pena.

Sandra: Eu achei muito divertido a câmera de mão, porque a gente grava e já está vendo a pessoa contando a história dela aqui, então a gente descobre coisas de pessoas que viveram bastante e que contam para gente, e sempre no final deixa aquela mensagem de vida para gente, aquele recado “viva a vida intensamente, viva com alegria”. E eu gostei muito também da parte de trilha sonora, porque se você vai assistir a um vídeo que não tem música de fundo, você não vai entender aquilo. Se já coloca um fundo, você vai começando a dar sentido, vai começando a ter sentido aquilo que a pessoa está falando, como posso dizer? Você vai tendo mais emoção e mais prazer em estar assistindo aquilo.

Rogério: *E vocês se deram conta que, através desse vídeo, vocês “eternizaram” a história de vida de pioneiros da cidade? Como é isso para vocês?*

Gabriel: Eu não tinha me dado conta, agora que você falou, é eternizar mesmo a vida. Olha quantas pessoas falaram desde o “Memória da Vila”, e a gente pensava em levantar mesmo a autoestima, que é uma coisa super legal, mas de “eternizar”, agora que eu parando para pensar nisso. Eternizar...enquanto o DVD durar? (risos)

Emilie: Porque a gente é muito acostumado a ver só o que os livros contam, como vocês mesmos disseram, mas tem muitas coisas por trás, muitas pessoas que não são pessoas famosas, importantes, mas que fizeram a história acontecer. Sem elas não teria história.

Ana Clara: Eu nunca tinha parado para pensar nisso também, mas sei lá, é legal você pensar que aquela pessoa, que você ajudou a fazer alguma para ela, vai ficar pra sempre ali. Daqui a muito tempo outra pessoa vai poder ver, e aquilo vai ficar para sempre ali, é muito bacana.

Emilie: E vai ter evoluído mais ainda.

Sandra: Vai ficar marcado na lembrança. Vai ser prazeroso estar assistindo aquilo que a gente fez parte gravando, editando, participando daquilo.

Gabriel: Vai ser difícil esquecer. Só depois de uma amnésia muito boa é que a gente vai esquecer deste documentário.

Marina: *Não vai dar para esquecer porque a gente está gravando tudo!*

Gabriel: Sim, a gente está gravando, mas vai saber se às vezes eu não vejo a fita, acabo esquecendo, tenho uma amnésia repentina. Só assim mesmo pra esquecer, mas aí ainda vai ter o DVD.

Sandra: Daí você assiste todo o dia o DVD para não esquecer.

Gabriel: Mas daí enjoa, né?

Juliana: *O que vocês vão fazer com esse documentário depois, o que vocês esperam dele?*

Emilie: A gente espera que, para as próprias pessoas que estejam assistindo, de alguma forma seja tão importante como foi para gente, que elas também conheçam um pouco dessa história, como a gente também teve a oportunidade de conhecer, porque, mesmo um pouquinho, eles vão estar por dentro da história também com esse documentário.

Sandra: Que [as pessoas que venham a participar do projeto] não desistam. A gente pensa que a oficina é só teoria. É teoria também, mas tem a prática, os dois sempre andam lado a lado. Só que muita gente desiste, e desistir é assim...muito desprazeroso, não sei como dizer, a gente pode ajudar tanto.

Gabriel: Se a gente pensa em ajudar na história da sociedade, é bem grandioso isso.

Juliana: *Vocês têm orgulho?*

(Todos levantam os braços e riem): SIM!

Gabriel: "We are the champions!"

Sandra: Nós somos os quatro vencedores, os pioneiros, desde o início até agora...

Marina: *E o que vocês acharam deste novo meio de comunicação, porque, querendo ou não, vocês fizeram TV. Não está na Globo, no SBT, num canal fechado...*

Gabriel: Por enquanto! (risos)

Marina: *Mas vocês fizeram. E o que vocês acham desta possibilidade de vocês poderem produzir também um vídeo?*

Gabriel: Gratificante.

Ana Clara: Foi uma coisa que eu nunca imaginei fazer - fazer um vídeo que um monte de gente vai assistir. Foi um negócio legal, eu particularmente achei muito legal ter feito isso e ter participado de tudo isso, para mim foi bem surreal até.

Emilie: Daí quando vocês divulgaram a gente ficou “Ai, meu Deus, o que é que a gente vai escrever nesta carta? Vai dar muito gente, a gente não vai conseguir passar!”.

Ana Clara: É, tipo “a gente não vai conseguir fazer nada!”.

Gabriel: Eu vou contar um segredo para vocês: eu escrevi a carta na véspera, da noite até de manhã. Tanto que a Sandra chegou de manhã e eu estava passando a carta a limpo. E eu fiquei pensando a semana inteira “o que é que eu vou botar nessa carta?” e deixei para escrever na véspera. E eu torcendo para que não fossem mais de dez pessoas [inscritas na oficina].

Emilie: Eu também.

Rogério: *Agora é hora de vocês olharem para a câmera e deixarem um recado final.*

Gabriel: Gente, o que é que falo? (pensa) Foi provado neste documentário que a união faz a força! (risos) Num tem nada melhor para falar, vai isso. E por favor não cobrem os direitos autorais da frase!

Emilie: Não, eu não, por favor, deixa pra depois, eu estou com vergonha (risos). Mas o que é que falo?

Juliana: *Não sei, deixa um recado para ficar registrado no projeto Roda Memória, afinal vocês são nossas cobaias!*

Emilie: Para as pessoas buscarem essas oportunidades, se tiverem, de conhecer melhor a vila, ou o bairro em que moram, porque é super interessante, é o lugar onde a gente mora... (titubeia)
Todos falam e gesticulam CORTA!

Marina: *Viram, a edição é estressante, mas soluciona esse tipo de coisa!*

Emilie: Ah gente...não, não quero mais falar, eu estou nervosa...

Clara: Pode começar já? Eu queria dizer também para as pessoas que forem vir depois, fazer a oficina depois da gente, para não desistir no começo, que no começo é chato, é muito insuportável você ficar tendo um monte de aula de teoria, ficar quatro horas sentado ali, mas que depois é bem legal, porque você vai conhecer bastante os fatos que marcaram a história da sociedade, vai conhecer pessoas legais, vai se emocionar também com as coisas que as pessoas vão falar para você. Não desiste no começo não porque depois vai ser bem legal, vale muito a pena.

Sandra: Eu queria falar para as pessoas que vão assistir que não desistam, que vale a pena estar aqui e estar participando, porque você conhece pessoas novas, vai começando a ter novas “confianças”, vai ter amigos que você pode estar confiando, e como William Shakespeare diz até: “descobre-se que leva-se certo tempo para construir confiança, e apenas segundos para destruí-la”. E uma frase que eu quero deixar também, para quem for assistir, que até o Rosa de Saron diz:

“existe uma frase muito conhecida: é preciso amar como se fosse o último dia. Essa vida é muito curta, passa muito rápido, e a gente só tem uma vida para viver. Tenha fé!”. Acabou gente.

Gabriel: Eu queria falar só mais uma coisa para os próximos alunos do Roda Memória, resumir tudo em uma palavra: sejam perseverantes. Opa, foram duas palavras, disfarça (risos). Sejam perseverantes, não desistam no começo não. A gente quase bate nos jornalistas, mas fica tranquilo, a hora que vai para a prática é muito melhor. Não desistam, sejam mais fortes que a chatice do começo (risos).

Sandra: A gente, nós quatro, a gente estuda no mesmo colégio, mas a gente não conversava, e através da oficina também a gente passou a ter mais amizade, a ser mais unido, e isso é muito legal.

Gabriel: Só uma coisa, rapidinho, não grava isso não (risos). Eu quando estudei com a Ana Clara na quinta e na sexta série deu vontade de bater nela, que ela era muito chata.

Ana Clara: Ahh, você é maior nerd Gabriel, fica quieto, você só sabe puxar saco do professor!

Gabriel: Não é o problema do nerd, é o seguinte: só que ano passado a gente acabou conversando melhor, depois que a gente conhece mais a pessoa, a gente vê que a pessoa é mais legal, por exemplo.

Emilie: “Debate Roda Memória”. (seguem-se risadas e comentários sobre o desabafo).

Marina: *A gente ficou assustado de como vocês detestaram a parte teórica. Vocês fingem bem, porque a gente lá falando, vocês olhavam todos compenetrados!* (Seguem-se várias justificativas sobre o muito tempo sentado, excesso de informações, desconforto da cadeira...comentários embaralhados).

Marina: *E como é que vocês se sentiam, física e emocionalmente, depois de um dia de filmagem, no fim de uma gravação, quando a gente se despedia e dava tchau?*

Gabriel: Com fome e pronto pra gravar outro!

Sandra: Ah, o meu vocês já perceberam né? Como eu sou muito sentimental, qualquer coisinha já estou chorando, então é difícil, eu não gosto de ficar dando tchau, nem tchau e nem adeus, para mim isso não é legal. Até o “até logo” parece que você vai ficar uma eternidade sem os seus amigos, entende? Nem amigo, mesmo colega. Como a gente só se vê só de quarta, é bem estranho. A gente tem pouco contato, mas no pouco contato que teve, foi muito o que a gente aprendeu.

Ana Clara: Foi gratificante!

Gabriel: A gente só vê a pessoa uma vez na vida (relaciona os entrevistados), e a gente descobre tanta coisa da vida deles, em uma tarde só, duas horas. Foi bem satisfatório, bem gratificante mesmo.

Emilie: Cada pessoa é um personagem muito diferente, e às vezes a gente passaria por essa pessoa na rua, e nem percebe, nem vai pensar o quanto de história aquela pessoa tem. E quando a gente sai de lá [da gravação], a gente sai pensando: “nossa, poxa, foram só sete pessoas que falaram...quanta história tem por todo lugar?” A gente fica querendo isso, a gente fica querendo correr atrás de saber mais, de conhecer mais as pessoas, porque, depois, na hora de falar tchau para a pessoa, como disse a Sandra, a gente pensa, “nossa, nunca mais vou ver ela de novo”, e de alguma forma ela deixa alguma coisa para a gente, uma mensagem, sei lá, cada pessoa toca a gente de um jeito.

ANEXO C
Entrevista com alunos do Roda Memória 2009 (transcrição)
Centro Pastoral Santa Ana (Jd. Santa Fé)

Data da entrevista: 20/08/2009

Local: Vila Cultural Alma Brasil

Marina: *Conta um pouquinho quando vocês conheceram o projeto, o que levou vocês a se interessarem a fazer a oficina?*

Bruna Caroline Dayane Fonseca (18 anos)

Como eu ano passado queria fazer o curso de jornalismo, eu achei bem bacana, embora eu tenha desistido de jornalismo. Eu gosto de tirar fotos, de filmagem. Quando eu soube da ideia de um documentário do bairro, eu achei legal porque, por ser um bairro periférico, o pessoal tem um pouco de preconceito. E por outro lado, a ideia do documentário deu uma oportunidade pra gente não deixar só essa ideia, de que aqui só tem morte, violência, e ficar uma coisa mais bacana, uma visibilidade maior do bairro, num ponto positivo.

Ruverson Palma (26 anos)

A minha participação eu achei, assim, um meio de estratégia, porque eu não sabia o que era documentário, pra mim era bem diferente do que fizemos. Claro, é o documentário que vamos passar daqui um tempo, mas eu achava que documentário era coisa de escrever, de ficar documentado ali, é isso e aquilo, e não uma coisa que você teria que editar, filmar, tirar foto, achava que seria uma coisa mais manual mesmo, escrita. E por outro lado eu vi que, pra mim, foi um curso interessante porque eu gosto bastante de mexer com computador, edição, acho que é uma coisa que eu aprendi um pouco mais.

Adenilton Rosa de Oliveira (20 anos)

A ideia de registrar a história do bairro pelos moradores do bairro é bem interessante. É um bairro novo, como a Bruna disse, um bairro periférico, então é difícil você ver isso na mídia, você ver falando de um bairro pelo olhar das pessoas do bairro. E pela questão do aprendizado, não é sempre que a gente pode fazer um curso de fotografia, de filmagem, tudo isso é uma coisa muito cara e é difícil ter um acesso na universidade. Jornalismo é um curso concorrido. Então, juntando tudo isso, um curso que é uma duração pouca, mas é um curso bom, e a história do bairro, é um pacote completo que incentiva as pessoas a participarem.

Ruverson: Você vê que pra participar mesmo é só quem tá a fim de chegar até o fim, porque começou com muitos. Hoje têm quatro, cinco, alguns que faltaram ainda, mas são poucos, né? Começar, começa com bastante, mas infelizmente nem todos vão até o final.

Mariana Lopes de Moura (19 anos): Participar do projeto pra mim foi interessante porque eu estou fazendo a faculdade também. É melhor pra eu desenvolver quando a professora, por exemplo, pedir um vídeo, né? Porque eu nunca tive aquela... a minha coisa com computador é entrar na internet e não aquela coisa de entrar pra

fazer um vídeo, editar. Assim, o com o curso deu pra pegar algumas coisas. E é interessante também a gente estar contando a história do nosso bairro, mostrar que não é tudo aquilo que o povo fala. Que, assim como é o Santa Fé, também tem outros lugares, colocar que o Santa Fé é um bairro normal como outros e tirar essa imagem tão feia que tem do bairro.

Marina: *E que parte da oficina, ou que áreas (filmar, tirar foto, entrevistar...) cada um gostou mais, se identificou mais?*

Ruverson: Da comida (risos). Eu acho que foi tudo, apesar de que eu não posso falar muito porque, como meu serviço complicou um pouco, não deu pra eu aproveitar muito. Mas acho que o básico que foi mostrado, acho eu sei o que fazer. Se eu pegar uma máquina fotográfica ou um vídeo, que nem, por exemplo, bater o branco - eu não sabia disso. Agora eu sei. Se eu pegar uma máquina pra filmar, eu sei que eu vou me lembrar disso, desse curso. Por exemplo, isso aqui que eu tenho que fazer para dar tal estabilidade assim (apoia os cotovelos na barriga), que tem que bater foto de um jeito, então, foi ótimo.

Mariana: Eu também mexi em quase tudo, menos na fotografia. Foi interessante porque a gente aprende que a filmadora não é só você passar, você tem que ter aquela noção pra imagem ficar boa. Tem tudo isso.

Adenilton: Acho que é um conjunto. Acho que o mais difícil é entrevistar porque você tem que incitar o entrevistado a falar, então é complicado. Acho que o mais fácil em si é tirar foto porque é o seu olhar pra pessoa, é o mais interessante, a fotografia.

Bruna: Eu também gostei mais da fotografia e da câmera de mão porque eu acho que é a dificuldade maior, você não pode tremer e tem que ter uma visão assim e ampliar e depois ir minimizando, focar, tem que ter bastante atenção.

Adenilton: Você começa a ter um olhar mais crítico. Você assiste a um filme, você já começa a perceber: ah, esse filme foi feito com câmera de mão, é assim que foi filmado. Por mínimo que seja, você começa a ter outra visão de como é filmado, de como é editado. Porque editar eu acho que é o mais difícil, a parte mais chata.

Marina: *Vocês falaram da entrevista, que é a parte mais difícil. E no caso de vocês, vocês fizeram as entrevistas sobre uma história que já estão muito próximos, sobre uma história que vocês conhecem muito bem. Não foi uma entrevista que você chegou e conheceu a pessoa na hora. E como foi isso pra vocês, entrevistar pessoas que vocês já conhecem, já conhecem a história?*

Mariana: Pra mim, foi melhor. Porque você pegar uma pessoa que você não conhece, você fica meio preso, você não consegue conversar com a pessoa muito bem. E a gente pegando entrevistas de pessoas ali do bairro mesmo ficou mais fácil. A gente conhece, o pessoal conhece a história do bairro também, então foi mais fácil.

Ruverson: Mas por um ponto de vista eu vejo assim, vamos supor, você conhecer a pessoa não te dá tanta riqueza quanto você entrevistar ela. Porque muitas vezes a

gente mora no bairro, por ser bem antigo, conhecer pessoas antigas, a gente vai ficar sabendo de coisas que a gente não sabia. De ficar ali, dia a dia com a pessoa, a gente não sabe a riqueza que continha. Mas a pessoa se expressando, falando na entrevista o que continha um bairro como, por exemplo, colocar o Seu Ivan, que falou dos encanamentos, de como era antigamente, as irmãs quando chegaram, a riqueza é enorme para você tirar disso. É uma coisa que, mais pra frente, se você fizer outro documentário, você vai lembrar-se disso, a irmã falou isso, colocar isso no documentário. O Ivan falou isso, tal pessoa falou isso, é uma riqueza a mais dentro do documentário.

Bruna: Até porque, embora sejam pessoas do bairro, você conhece superficialmente a pessoa. Por exemplo, as pessoas que foram entrevistadas eu conhecia, mas eu não tinha uma noção de toda a caminhada delas, a vida... e, de repente, você tem até um preconceito contra aquela pessoa, com a maneira de agir dela, mas é tudo em decorrência da vida dela, de tudo que ela vivenciou. Por exemplo, o Ivan, eu conhecia ele há muito tempo, desde quando eu era garota e você passa a vida toda e não conhece a pessoa, conhece só aquela coisa mais básica.

Mariana: E às vezes também, que nem, eu tava lá na entrevista com a Marinete, eu não sabia que eu fazia parte de tanta coisa da história da vida dela. Porque eu conheço ela desde pequena, mas eu não sabia que eu fazia parte da história dela. Em todo momento da entrevista mesmo, ela falava: “né, Mariana? Você sabia...”. Eu não imaginava. O seu Ivan também, a gente sempre vê ele por ali, vende pamonha, tem a Dona Ermínia, eu conhecia ela só de ver todos os domingos na missa junto com a Dona Marinete. Não conhecia a história dela. Com o documentário, deu pra gente conhecer um pouco mais a pessoa.

Ruverson: Não só conhecer as pessoas interiores do Santa Fé, mas o pessoal do projeto, que são vocês, que deram essa força aí para nós, de estar conhecendo melhor. Acho que em cada um vai ficar um pedaço de vocês também, com nós. Porque, poxa, nós vamos lembrar também, a gente fez o projeto com aquela pessoa. Vai encontrar na rua, vamos cumprimentar, né, conhecer... Tipo, criou uma amizade também, com todos, tanto do Santa Fé, como o pessoal da filmagem.

Adenilton: Essa questão de você entrevistar alguém que você conhece um pouco pra mim é um pouco complicado porque teve passagens das entrevistas que você fala assim: “Poxa, que riqueza que essa pessoa é, que riqueza de ser humano”. Você se emociona com algumas passagens e tem que continuar lá mantendo a pose de entrevistador e você não pode ir lá e dar um abraço. Mesmo quando a Dona Marinete falou da morte que houve, ela ficou super emocionada, a Noélia quando citou um de nós, você fica assim, poxa, ta falando de mim, mas você não pode ir lá e lá e falar muito obrigado, você tem que ficar como entrevistador. Acho que ser entrevistador é um pouco complicado.

Rogério: *Ruverson, e como você se sentiu tanto participando da oficina como também sendo um dos depoentes?*

Ruverson: Eu acho que foi mais especial ainda. Por eu conhecer um pouco o Santa Fé desde quando eu fui pra lá e ainda poder fazer o próprio documentário, pra mim

foi rico, do conhecimento e de ser entrevistado. Porque vai ter aquela imagem também, nossa, ele fez aquela parte da entrevista e também foi entrevistado, pra mim foi bastante rico de aprendizagem.

Juliana: *O que mudou pra vocês em relação ao próprio olhar que você tem do bairro de vocês a partir do projeto?*

Ruverson: O olhar que eu sempre tive do meu bairro, eu sou daquele exemplo assim: a gente tem que ter humildade onde mora. Não adianta a gente querer chegar num outro bairro achando que é dono. Não é assim que funcionam as coisas. A gente tem que chegar com caráter, humildade e fazer amizades também, bastante. Independente com quem seja. Mas fazer amizade onde você passe pela pessoa e ela fale: “Oi Ruverson, beleza?” “Ô Manuel, ô Joaquim, tudo bem? E aí como foi o dia, beleza?”. Eu acho que é assim que funciona.

Marina: *Então só fortaleceu mais na verdade...*

Ruverson: Ô, e como... até o arroz e feijão que fizemos.

Juliana: *Mas vocês enxergam diferente?*

Bruna: Eu acredito que, em relação ao bairro e às pessoas, eu acredito que aprendi a ter um pouco mais de respeito pelas pessoas. Porque, de repente, você pré-julga outra pessoa, a condição de vida, o que ela faz, e de repente não é assim porque ela quis. Se ela se envolveu em coisas que diante da lei não é correta, então tem todo um processo, não é à toa, por exemplo, não to querendo justificar, mas uma pessoa que vira traficante, ela vai lá e rouba por exemplo. Às vezes, é a condição econômica que faz com que a pessoa faça isso. Então, não estou apoiando, mas eu acredito que a mesma mão que apedreja... nossa... agora esqueci, me deu branco... cortem toda essa parte, por favor. É que é assim, acho que... já me embaralhei!

Ruverson: Acho que o que a Bruna quer falar é que a gente não pode julgar para ser julgado, querer tirar o cisco dos olhos e deixar o da gente.

Bruna: Não, é que é assim, às vezes nós temos uma visão da outra pessoa, mas nós só falamos os defeitos dela e não ajudamos quando necessariamente precisa. Até na comunidade, por exemplo, no Centro Pastoral Santa Ana, às vezes você critica bastante porque tem uns conflitos ali entre algumas pessoas, mesmo elas sendo da igreja, por exemplo, elas não conversam e se tem algum outro problema, enfim, todas essas coisas estão relacionadas. Então eu acredito que eu aprendi a ter uma visão melhor das pessoas a partir do momento que eu verifiquei no documentário. Você vai vendo toda aquela trajetória, as coisas que ocorreram.

Adenilton: Eu acho que, no sentido disso, uma coisa que pelo menos ocorreu comigo, até o projeto fala de história, memória, tudo. Acho que esse medo, como a Noélia falou, da sua vida passar e você não perceber e você acabar sendo sugado. Porque tem pessoas lá como o Ivan, como a Dona Ermínia, que teve os projetos das ervas, são coisas super importantes que, infelizmente, hoje no bairro não se dá valor. Por exemplo, acho que o Seu Ivan devia ter um valor muito maior no bairro porque ajudou a construir uma história. Essa questão de você ser sugado mesmo

pelo tempo. O que a Noélia falou, na verdade, é assim, o tempo vai passando e você vai sendo esquecido. E acho que esse resgate da memória do bairro, esse resgate que a gente fez com as pessoas mais velhas é muito importante. Deveria ser sempre feito.

Mariana: O conceito que a gente, pelo menos eu, o conceito que eu tinha do Santa Fé, agora reforçou mais.

Marina: *O que eu entendi de vocês é que, por morar lá, a evolução do bairro vai acontecendo, mas vocês estão tão em contato todos os dias que nem percebem. Igual ele falando, a construção do asfalto, do encanamento, que foi uma luta do pessoal de lá, que foi um acordo com a Sanepar: “Se vocês abrirem um buraco, a gente põe”. Às vezes, por estar tão próximo, a gente não enxerga. E aí fazer um produto para as pessoas de fora verem, você acaba vendo também como uma pessoa de fora.*

Ruverson: Te dá mais orgulho.

Marina: *O bairro em pouco tempo, na verdade, evoluiu bastante. Imagina daqui cinco, dez anos como é que vai estar.*

Adenilton: Te dá orgulho, porque você percebe que não são pessoas letradas, não são pessoas que têm um grau de conhecimento acadêmico grande, mas têm um grau de conhecimento de mundo, porque assim, o Seu Ivan, pode não saber como se faz uma valeta certinho, como os caras da Sanepar, mas ele junto com a comunidade ele deu um passo importante. Acho que o conhecimento de vida que as pessoas no bairro têm que é super importante, que a gente não percebe, que é corriqueiro. É uma coisa tão automática, você está lá lutando pelos direitos do bairro que você esquece de falar pro outro: “Valeu cara, você está ajudando a construir um mundo melhor”.

Ruverson: E sem contar que às vezes a gente pensa que todo mundo é antigo no bairro, passa ano, vem ano, vem gente nova e não sabe como surgiu o bairro. Mora ali porque era a única opção que tinha. Acaba sem saber a história do bairro, realmente o que aconteceu, quem são os mais antigos do bairro, como surgiu o bairro.

Adenilton: É um desejo antigo nosso, que trabalhamos lá na comunidade, que a gente tem a biblioteca popular, de contar a história do bairro. A gente já fez alguns projetos que infelizmente não foram para frente, que seria fazer um levantamento de quantas pessoas moram no bairro, fazer entrevistas, é um projeto antigo. Vocês estão fazendo junto com a gente, legal para caralho, porque é um projeto antigo da gente contar a história do bairro. Então, valeu pela cooperação. A gente conseguiu fazer isso.

Juliana: *Vocês acham que esse documentário que a gente tá produzindo, ele dá conta de resumir a história do bairro?*

Adenilton: É um começo.

Mariana: É um bom começo.

Ruerson: Se forem pegar detalhes mesmo do bairro, eu acho que podemos aí entrevistar 90% do bairro que todo mundo vai contar uma história diferente, uma história nova na entrevista.

Adenilton: Mas como a Mariana falou, é um bom começo.

Juliana: *Na minha imagem, nenhum documentário que a gente vai fazer nesse projeto, vai esgotar as possibilidades de levantar as histórias, de investigação de uma realidade. É apenas uma visão, apenas um recorte.*

Bruna: Bastante coisa foi deixada de ser retratada devido ao pouco tempo.

Mariana: Mas quem tá por dentro é a gente que tá fazendo o projeto, porque se for ver, o dia que for mostrado o vídeo, alguns ainda vão chegar a ver, outros não tem aquele interesse.

Adenilton: Acho que até a gente, quando tiver vendo o documentário, foi um bom começo, mas a gente vai falar assim: “Nossa, faltou isso, faltou aquilo”. E você vai começar a ver, mas é um bom começo. Acho que o documentário é um bom começo na verdade.

Juliana: *O resto fica por conta de vocês.*

Marina: *E é bem isso. O projeto está acabando hoje, mas a gente tem o equipamento. O interessante é vocês sempre continuarem registrando, por mais que não edite nessa hora, mas pelo menos vocês têm lá a fitinha com a história. Por exemplo, vocês pegam um morador que tem a história, vocês falam: “Ó, é o seguinte, a gente tem um morador aqui tem uma história, vocês podem vir gravar?”, a gente tá lá. Ou, está tendo alguma coisa, a gente quer tirar uma foto do bairro, liga aqui e a gente vai também. Agora vocês já conhecem tudo. É claro que, assim, a gente quer que cada vez mais vocês vão fazendo por conta própria mas a gente vai dar o auxílio.*

Adenilton: Autonomia mesmo.

Marina: *Exatamente. Quer editar um vídeo, a Mariana precisa fazer alguma coisa pra faculdade, tá tendo uma dificuldade, gente, vem aí.*

Juliana: *A gente sabe que a maior barreira mesmo é essa questão de equipamento, por exemplo, não é fácil você ter a câmera. A gente mesmo que tem, ainda tem pela metade. Mas assim, o que a gente puder ajudar para vocês continuarem com essa história mesmo...*

Marina: *Vai arquivando... Por mais que não faça um documentário, mas grava uma entrevista com alguém, entendeu? Vai arquivando isso pra ficar.*

Adenilton: O tempo é um limitador, porque a gente tem filmagens de eventos na comunidade que são riquíssimos: a festa sertaneja, o show de talentos, a Marcha

Fúnebre. Enfim, a gente fez um baile pros avós, são todas coisas que mostram a história da comunidade, que infelizmente a gente não conseguiu colocar no documentário. Seria super interessante.

Rogério: *O que é a Marcha Fúnebre?*

Ruverson: Marcha Fúnebre foi uma peça de teatro. Teve uma época no bairro que tava morrendo muitos jovens.

Adenilton: Teve, não tem mais (em tom de ironia).

Ruverson: E resolvemos retratar isso em forma de uma apresentação de teatro. Existia o sistema que, no caso, era eu, bonito e formoso. Existia a menina da paz, existiam vários jovens que poderia até partir para esse mundo e era uma mistura de teatro com dança, com encenações. Muito boa, por excelência nós fizemos apresentações em vários lugares da cidade, Marista, no Barracão das Irmãs, até no Sete de Setembro nós fizemos. Pra mim, na minha opinião, foi uma peça de teatro que marcou pra mim pra caramba. Até hoje ainda tenho fita gravada com a peça inteira. Fotos dessa marcha fúnebre.

Adenilton: Marcha Fúnebre é legal porque ela vai passando de geração em geração no sentido de que quando eu entrei, quando eu comecei a participar da comunidade, era sobre a morte do Alisson.

Ruverson: Isso, vai passando de jovens por jovens.

Adenilton: Aí conforme vão, infelizmente, morrendo jovens, a gente vai dando outra cara pra marcha fúnebre. A nossa última encenação, que era com um grupo de jovens diferentes, que a gente sempre faz com um grupo de jovens da igreja era sobre a morte do James. Então assim, a gente apresentou no Sete de Setembro, foi muito interessante porque tinham os militares no Sete de Setembro, tinha policiais e toda a história do James.

Ruverson: James, para quem não conhece, foi um rapaz jovem também da periferia ali, que passou em rede nacional, chegou a passar no Jornal Nacional, onde os policiais acabaram matando ele de tanto bater. Reclamações assim dos vizinhos que tinha som alto e a polícia chegou assim batendo sem ao menos saber o que é. Chegou até a passar em rede nacional isso aí. Nós íamos tratando a morte dele, em homenagem a ele, na Marcha Fúnebre. Para nós, cada pessoa que nós representávamos ali, não era mais um jovem morto, era mais uma homenagem para eles. Para mostrar que diante da criminalidade, existem pessoas boas, existem pessoas que sentem o outro, a falta do outro, o outro ter morrido por tal coisa. A gente sente aquela falta ali. Então é pra retratar uma proximidade maior com eles.

Juliana: *A gente fez uma rádio-poste que falava sobre esse assunto. Na verdade, entrevistamos a mãe do James, eu quase chorei na hora, mas o Rogério tava chorando.*

Adenilton: A gente viu na entrevista da Marinete a cara dele também, quando ela começou a falar.

Ruerson: Eu não sabia que vocês tinham feito.

Juliana: *A gente fez e foi super interessante porque foi um momento bem crucial no inquérito do caso, que eles estavam começando a dar razão. Agora esse ano eles até pagaram, acertaram a indenização. Mas naquela época foi muito emocionante a entrevista dele porque ele tinha um filho, né?*

Ruerson: Tinha.

Juliana: E ele tava lá com a vó. Com a mãe do James. E, você lembra? Que eu peguei o microfone, coloquei na boca do filho do James e ele falou: “Quero meu pai de volta”. E foi super emocionante, eu lá segurando, como vocês falaram, aquela pessoa fria de entrevistador, não pode chorar, não pode se abalar, daí fui ver o Rogério e a Cynthia, assim, né... porque é emocionante mesmo, é uma coisa que, por exemplo, a gente não sabia que ia ter esse encontro com vocês, mas que a gente sentiu um pouco dessa história, essa questão do jovem, que é uma luta da Noélia, uma luta lá do barracão, de toda a comunidade. A questão do preconceito contra a pobreza. Pelo fato de estar numa bairro periférico, de estar no meio da pobreza já te coloca na fila do IML.

Ruerson: É que na verdade tem muita gente que acaba morando no centro, mas não conhece a realidade de lá (Santa Fé). Acha que lá é perigoso. Mas é que nem eu falei, se a pessoa vai com humildade, conhece o lugar, ela acaba participando ali, vivendo ali o dia a dia. Porque tem pessoas muito boas que, vou falar para você, é que nem eu comentei com eles uma vez. Eu falei, “gente, tudo bem, você pode estar até ganhando pra fazer esse projeto, essa entrevista com nós, esse documentário, mas eu acho assim, pra eles terem a coragem de descer aqui pra fazer todo domingo é uma coisa que eles botaram para eles, vamos fazer”. Acho que bate às vezes na cabeça, que nem tem um professor lá que ele dá futebol todo sábado para as crianças. Acho que ele tinha um tempinho dele lá, que ele poderia estar com os filhos dele, outras coisas, não, pra ir dar assistência onde mais precisa. Eu acho que se rolasse isso com todos, pensassem assim, acho que as dificuldades da periferia seriam bem poucas.

Mariana: Mas, né... retratando um pouco o que o Ruerson disse, tem muito preconceito. O preconceito acaba com tudo mesmo. Eu mesmo, eu comecei a faculdade ano passado, nossa, eu me senti terrível, sabe? Eu sentada lá e você tem que se apresentar, aí quando você fala de tal colégio que você veio: “Nossa, mas você tava lá naquele colégio, naquele buraco, nossa, lá perto do Santa Fé, como você ia embora?”, sabe? Eu fiquei parada assim, falei, Nossa. Eu falei, o que eu to fazendo aqui? Um peixinho fora d’água, porque você vê que é outra realidade. Quando você ta conversando mesmo com colegas de sala você vê: Ai, eu vou pro Empório (boate), eu vou, e você fica olhando e daí do seu bairro é sempre aquela mesma fala: “É lá que acontece aquele monte de coisa, lá que é assassinado não sei quem”. Tudo, às vezes que aconteceu ali por perto, já coloca que foi o Santa Fé, foi lá. E é terrível. O colégio mesmo, porque eu estudei no Ana Molina (colégio onde um aluno agrediu professores) e quando eu fui falar do colégio todo mundo ficou assim: “Nossa, como que você conseguiu estudar lá e como que você ta aqui na faculdade. Falei: “Nossa, então porque eu moro no Santa Fé, porque eu estudei no

Ana Molina, eu não tenho capacidade de estar em uma universidade?”. A gente para e pensa, nossa, o que eu sou? Não sou nada. Essas pessoas que estão falando, ela é maior do que eu. Eu tinha uma colega mesmo, ela mora quase perto de casa, mas sabe aquela pessoa que não aceita que ela está na mesma realidade que você? Ela fala: “Eu tenho mais oportunidade...”. Ela falava como se ela fosse a melhor pessoa, que ela tinha oportunidade de tudo e você, por morar ali, não tem a oportunidade de nada. E não é bem assim que funciona. Não é assim que são as coisas. Sou pobre, moro no Santa Fé, estudei no Ana Molina, então eu não tenho capacidade?

Juliana: *Sabe o que eu queria perguntar para vocês? Qual é a relevância, por exemplo, eu podia ter ido, eu, o Rogério e a Marina, filmar a história do Santa Fé, mais ou menos o que a gente fez: marca uma meia dúzia de entrevistas, filma, edita... Qual é a importância de vocês, que moram nesse bairro, que vivem essa realidade, que estão no cotidiano do bairro, serem os produtores do documentário que a gente tá realizando?*

Ruverson: Eu acho que é o conhecimento. Conhecimento porque é que nem você falou. Vocês três poderiam chegar lá, mas eu acho que a dificuldade para vocês seria mais difícil do que vocês, vamos supor, vamos pegar um pessoal daqui, porque eles já sabem como é o convívio aqui, como que acontece aqui o dia a dia, conhece as pessoas daqui. Então, eu acho que o conhecimento – que nós tanto fizemos nessa entrevista ou como falamos do entrevistado – eu acho que foi o ponto de partida. Não que vocês não pudessem chegar lá e fazer isso. Claramente poderiam, mas eu acho que deu mais riqueza o documentário com as próprias pessoas que estão sentindo na pele ali a vivência.

Mariana: Foi interessante a gente participar junto, estar lá junto. Porque às vezes tinha casos do pessoal fazer uma entrevista por lá e eles chegavam e chamavam. Nunca chamou a gente para participar. A gente participando é melhor até para desenvolver como vai fazer, porque a gente já conhece. Pra mim, foi interessante a gente estar participando junto.

Adenilton: Essa é a questão do protagonismo e da partilha. Ambos partilharam, ambos aprenderem. A gente aprendeu bastante, acredito que vocês também tenham aprendido com a gente e pra auto-estima nossa mesmo, chegar e falar: “Eu moro no Santa Fé”. E é tão bom você chegar na faculdade, você falar, “Eu moro no Santa Fé, eu sou do Jardim Santa Fé, eu sou de periferia”. E você quebra um preconceito que a gente tem não só longe do bairro, mas até dentro do bairro tem preconceito assim, eu to no Santa Fé, mas eu sou diferente de quem mora no Santa Fé. Nas diferenças é que você encontra o que há de bom no ser humano.

Ruverson: Que nem o Adenilton falou, você acaba quebrando mesmo o preconceito, porque, como a Mariana falou, surgir esse negócio da faculdade, que as pessoas falavam isso. Vamos supor, se você chegar lá e abaixar a cabeça, pode saber que a pressão mais pra frente poderia ser pior. Seria pior porque os outros iam tirar muito sarro, iam fazer muitas gracinhas. De início, você quebrando essa resistência, mostrando que, poxa, eu moro lá, é diferente as coisas, não é todo mundo que é assim. Existem as exceções. Tem um caso que tem tudo a ver comigo com essa história, não é porque eu estudava no Ana Molina também. Por eu ser do Santa Fé e ter umas pessoas que eram do Interlagos, me achavam um cara que não

fazia parte daquela escola, não deveria estar ali. Eu sempre fui amigável com as pessoas, de tentar fazer amizade, mesmo que as pessoas falassem “nós não queremos você no nosso grupo”, eu insistia. Insistia que até no final do ano eu já era amigo da sala inteira. Entre aspas, eu sei que eu quebrei aquele preconceito que eles tinham ali. Eu era da periferia, mas era amigo de todos.

Mariana: Tem muito daquilo de falar: “Olha, não mexe com tal pessoa não, porque ela mora lá no Santa Fé”. Eu morando lá, então eu posso pedir pra qualquer um pegar e dar um pau em alguém, alguma coisa assim.

Bruna: E a partir de brincadeiras que eles têm atos preconceituosos e nem percebem que ficam discriminando a outra pessoa, como ela se sente. Eu achei bem importante participar para adquirir um conhecimento maior e saber, lógico, todo mundo sabe que todo mundo não é igual, mas no fundo é igual, porque quando morre vai pra debaixo da terra, ou vira churrasco, vai ser cremado. Mas ter uma visibilidade, uma noção maior. E às vezes ficar pensando onde está a dignidade do ser humano no geral. E ter um pouco mais de respeito pelas pessoas.

Juliana: *Não sei se vocês percebera, mas quem criou a pauta do documentário, o que a gente ia falar, o que a gente ia perguntar, quais temas, isso surgiu naquele primeiro encontro que a gente fez aqui, que vocês falaram muito sobre o bairro. A partir da visão que vocês tinham do bairro, do que incomodava, o que poderia ser mostrado do bairro que não é mostrado, que as pessoas não sentem no dia a dia, no cotidiano, foi a partir daí que a gente criou nossa pauta de entrevista, quais temas a gente ia conversar e isso sem dúvida nenhuma muda muito, porque a gente podia chegar lá e fazer outras perguntas, a gente podia pensar que outros temas são interessantes. Vocês que delinearão quais temas eram interessantes.*

Marina: *E acho que eu posso falar pelos dois (Rogério e Juliana) que nessa oficina foi onde a gente percebeu mais identificação dos alunos com o bairro, onde rolou mais discussão, mais polêmica, sabe, acho que justamente por isso, pelo bairro ser novo e vocês terem essa identificação, porque vocês estão vendo. Na oficina da Vila Nova, o bairro já é mais antigo e o pessoal é um pouco mais novo, então eles já não estavam muito aí pra história, sabe? Agora, vocês já tiveram essa identificação maior. Então, pra gente foi interessante nesse sentido também, mais pelo lado crítico.*

Adenilton: Não vejo a hora de estar pronto e chegar no trabalho, onde eu vou, e falar “Ó, documentário, do meu bairro, bairro onde eu moro”. Me dá muito orgulho. É meu, é meu bairro. Achei muito importante pra gente, no sentido de que, não sei como explicar. Sempre aconteceu muito isso. Eu que sempre trabalhei na biblioteca, trabalhei lá no barracão junto com a Muriel, sei como é difícil chegar alguém de fora, querer impor a visão, querer impor tudo. A gente já recusou várias vezes, não, a gente não quer. A comunidade mesmo já falou, ao povo, aquele receio de chegar e dar entrevista. No início, quando houve essa primeira conversa, estava eu, a Muriel e o Dinho na reunião e estavam vocês, a gente ficava se olhando eu e a Muriel, falamos entre olhares, não vamos aceitar, porque vai ser uma coisa “suga e vaza”. A gente até achou que era conclusão de curso, alguma coisa nesse sentido. Conforme foi acontecendo, a gente viu que não era assim, até como o Ruverson falou. Porque no começo, pelo menos assim, a gente tinha um distanciamento, é trabalho, só

trabalho deles, só trabalho nosso, vamos sugar também e vamos sair vazados. Mas foi criando um vínculo no sentido de que virou uma amizade, não sei daqui há dois meses se a gente vai conversar, mas ficou uma coisa legal. E não ficou um trabalho. Ficou uma vida.

Juliana: *Acho que o primeiro preconceito que vocês dissolveram foi o nosso, entendeu. Porque querendo ou não, a gente reproduz um pouco dessa imagem, a gente vai de peito aberto, vamos lá pro bairro ver o que ele tem de melhor mas, por exemplo, você viu naquele dia da festa junina, como eu fiquei assustada com a zona das crianças. Eu fiquei abismada porque, pô, vocês vieram na nossa festa junina, era um outro clima...*

Mariana: Mas assim também, um pouquinho, os que viram vocês na festa, falaram, nossa, quem são essas meninas? O que elas estão fazendo, porque elas estão filmando? O pessoal é muito desconfiado, porque a imagem do bairro tem aquilo e o pessoal fala “será que eles vão filmar alguma coisa nossa pra mostrar”, entendeu? Vocês ficaram lá assustadas vendo as crianças detonando tudo.

Ruverson: E pra nós já é natural isso, não natural deles destruírem, mas é o estilo deles.

Marina: *São crianças, né.*

Ruverson: Criança, num bairro periférico que eles moram. Eles não têm aquela mordomia de crescer de frente para um computador ou um vídeo game ou essas coisas.

Mariana: Aquilo lá para eles foi a diversão.

Juliana: *Eu cheguei em casa depois, fiquei refletindo a respeito disso. Por exemplo, não podia olhar com maus olhos. Eles estão se divertindo, é o bairro deles, eles tinham todo o direito de montar e desmontar.*

Adenilton: Eles ajudam a montar, eles chegam nove horas da manhã, a gente está lá trabalhando. Eles chegam, eles catam terra, fazem tudo lá. Também, essa questão do preconceito que grande parte das pessoas que chega lá, chega com uma atitude evangelizadora, no sentido de que “nós vamos trazer o ensinamento, nós vamos trazer a cultura pra vocês”. Então essa atitude hostil que o bairro tem, é uma atitude de defesa, é um jeito que nós encontramos para nos defender. Não é falta de educação, é uma defesa nossa. A gente já falou muito com algumas pessoas, a gente às vezes vai se defender.

Marina: É igual à Noélia falou, você não está aqui para ensinar a gente, você está aqui para ensinar e aprender.

Adenilton: É, a fala da Noélia já está embutida, como a gente cresceu com a Noélia, cresceu com as Irmãs, essa coisa também está embutida na gente, no sentido de proteger o bairro, de que o bairro é nosso.

Marina: *Uma coisa que eu queria falar para a Mariana, quando ela tava falando da faculdade, que é engraçado, a pessoa não te dá valor até você ter certas conquistas, mas você nunca vai ter certas conquistas se você ligar para essas pessoas. Você tem que estar ali com o seu foco, porque se for depender das pessoas que estão falando, você nunca vai ter as suas conquistas.*

ANEXO D
Entrevista com alunos do Roda Memória 2009 (transcrição)
Escola Estadual Thiago Terra (Jd. União da Vitória)

Data da entrevista: 02/12/2009

Local: Vila Cultural Alma Brasil

Marina: *Como vocês ficaram sabendo da oficina e porque se interessam nela?*

Romário Antunes Salvador (14 anos)

Eu fiquei sabendo pelo professor Orival, nosso professor, e eu vim porque eu queria aprender a filmar as coisas.

Gabriel Augusto de Paula (12 anos)

Eu também fiquei sabendo pelo Orival, depois da oficina de rádio e jornal que teve, eu também tive interesse em querer aprender a filmar.

Renata Aparecida Oliveira Pinheiro (12 anos)

Eu, assim como eles e todo mundo, fiquei sabendo pelo Orival, e eu achei legal, porque a gente não sabia mexer com as câmeras, e a gente aprendeu.

Rayssa Oliveira Peitl (12 anos)

Também fiquei sabendo pelo Orival, e eu fiquei com interesse de aprender as coisas, como é que é a vida assim.

Miriam Nogueira de França (17 anos)

Como os outros, foi o famoso Orival, eu fiquei sabendo por ele, e me interessei, gostei, gamei (risos)... daí vim aprender mais um pouco, que no ano passado eu aprendi informática com ele, e daí vim aprender mais um pouco.

André Luiz de Souza (12 anos)

Ah, eu gostei muito, muito bom demais. Ainda mais que “nóis” foi brincar hoje, bom demais. Nós ia deixar as meninas pra traz, mas a outra aí “cagueta” que “caguetou”.

Juliana: *Mas porque você quis fazer a oficina?*

André: É bom, eu queria aprender também. Se eu ficasse na rua, eu ia chegar só...

Arilson Aparecido de Lima (11 anos)

la tomar um tiro da testa! (risos)

André: Mentira! Eu to aprendendo a filmar essas coisas, gravar. Melhor do que nada, do que ficar na rua, só isso.

Marina: *Arilson?*

(Ele se esconde)

Ketheley Kawane Santos (12 anos)

Quem esconde a cara é bandido, igual a professora falou (tentando descobri-lo).

Arilson: Eu fiquei sabendo pelas meninas (da turma) e eu quis fazer o curso para aprender a mexer mais com a câmera, só isso.

Ketheley: Eu fiquei sabendo pelo Orival, e como não tinha essa oportunidade para fazer, e eu queria fazer para ter essa oportunidade de aprender a mexer com as câmeras, aprender a conhecer um pouco mais das pessoas.

Paula de Cássia Pereira (14 anos)

Como todo mundo aqui, eu fiquei sabendo pelo Orival, que foi na nossa sala, e avisou pra quem queria que tinha esse novo curso, e eu me interessei, porque eu tinha acabado de chegar no União da Vitória, e eu já fazia bastante trabalho voluntário antes, aí me interessei em fazer alguma coisa, porque eu não tinha nada para fazer, então eu fui ocupar o tempo um pouco.

Paloma Aparecida Ferreira (15 anos)

Fiquei sabendo pela Miriam, só que no começo eu não gostei muito, só que depois eu fui criando curiosidade, querendo saber como é que mexia com as coisas, e aí eu achei legal, eu aprendi bastante coisa.

Juliana: *Todo mundo falou sobre a questão de aprender a mexer no equipamento, mas e quando a gente falou que não era só fazer um filme, mas fazer um filme sobre o bairro de vocês?*

Renata: Legal, aprender mais sobre o bairro.

Gabriel: Também gostei, porque tem coisa que a gente não sabia sobre o bairro e depois aprendeu.

Miriam: Também fiquei sabendo sobre o porque da minha rua.

Rayssa: Porque os nomes de profissão.

Miriam: Pelas doze famílias, pela união.

Marina: *Qual depoimento vocês acharam mais interessante?*

Miriam: Marcos D'Horta.

Marina: *Por quê?*

Romário: Porque ele morava lá naquele sítio, desde o começo...

Ketheley: Desde mil novecentos e setenta e alguma coisa...

Miriam: 1971

Ketheley: Isso. E ele conheceu bastante o União, depois veio chegando as outras famílias.

Miriam: E ele fez as festas para as crianças.

André: Todo ano ele faz as festas, e todo ano ele aumentava o bolo, só que esse ano ele não fez...

Arilson: Porque ele tava pobre.

Juliana: *Mudou alguma coisa na forma como vocês olham para o bairro, você veem o União de uma forma diferente?*

Gabriel: Com certeza mudou, porque agora a gente sabe mais coisa sobre o União, a gente olha para as coisas e fica imaginando como era antes.

Rayssa: Por que antes a gente olhava, via, escutava, mas não sabia da história, não sabia o que é que é, como é, como foi, e agora a gente já sabe.

Miriam: E como foram as lutas pela vitória do União.

André: Eu ouvi meu pai falar assim que antes tinha que trabalhar na enxada, e é tudo diferente agora. Parece que é mais difícil agora, tem que sair mais cedo, chegar tarde, trabalhar mais do que na roça.

Paula: Pra mim mudou que eu não conhecia a história do bairro, e a partir disso passei a conhecer mais sobre o que acontecia antes e pode acontecer no futuro. A gente meio que imagina que a gente pode mudar algumas coisas algumas coisas que podem acontecer em outros lugares.

Rogério: *Das funções durante a filmagem, qual a parte que cada um gostou mais e por quê?*

Romário: Eu gostei da parte do áudio, que dava para escutar, e ficar mais quietinho num cantinho.

Gabriel: Eu gostei da câmera de mão e também do still. Porque com a câmera de mão você filma com mais liberdade, você não tem que ficar filmando um ângulo só. E no still também, você pode andar e fotografar toda a produção, é bacana.

Renata: Eu gostei mais da câmera tripé, que você tá vendo a pessoa entrevistada lá, e está vendo ela aqui, você vê como se fosse uma janela.

Rayssa: Eu gostei do still e também da arte, porque é uma maneira que você tem de melhorar, tirar as fotos, ver as coisas melhor.

Miriam: Amei ser produtora, não conheci a arte, mas pelo que as meninas falam é legal.

André: Aquela vez que eu peguei o negócio pra fazer, aquela coisa no seu Abílio, eu não lembro o que era (colegas ajudam, mas ele não sabe identificar).

Arilson: Eu gostei de ter vindo pra cá (AlmA), se divertir, conhecer aqui...e só.

Ketheley: Eu gostei de tudo, foi uma (alguém sopra)... experiência pra aprender mais, gostei de todos, tudo muito legal.

Paula: Todos tem um caso especial, então não adiante eu falar que eu gostei mais de um ou de outro, porque todos foram bons e a gente meio que se deu bem, não tem específico.

Paloma: Eu gostei não de todos, porque não fiz todos, mas eu gostei de todos que eu fiz, como a câmera de mão, ser entrevistadora...e etc.

Marina: *Alguém de vocês tem vontade de continuar a trabalhar com isso no futuro?*

Paloma: Eu não decidi nada.

Paula: Acho que, para mim, a profissão que eu vou escolher e que vou seguir em frente não vai mudar, que é uma coisa que está na minha cabeça desde criança e então muda, tentei ver outros cursos, mas não muda. Sempre, o que eu quero fazer, vai ser meu objetivo de ser promotora.

Juliana: *E você acha que alguma coisa que você aprendeu aqui vai te auxiliar como promotora?*

Paula: Eu acho que sim, porque eu vou precisar de algum exemplo que eu tive aqui. Se eu for precisar de alguma coisa, se algum concurso perguntar qual o botão que liga a câmera, qual o que bate o branco. Um dia alguém vai perguntar para mim e eu vou conseguir responder, porque alguém me deu uma oportunidade para eu aprender o que eu não sabia antes.

Gabriel: Eu, quando crescer mais, queria fazer faculdade de ciências da computação, porque eu gosto de informática, mas eu gostei bastante do still, então podia trabalhar o still como um hobby mesmo.

Ketheley: E assim, o que a gente aprende hoje pode ser útil para o futuro, para dar aulas para as outras pessoas, fazer isso.

Miriam: Como eu aprendi com a câmera de mão, o ano que vem eu vou entrar num curso, de manhã, de designer de moda, e ele disse que precisa ter o jeito de pegar com a câmera de mão para fazer os vestidos e filmar cada tipo de vestido, sempre bater o branco. Eles precisam de designer de moda que saiba usar a câmera de mão.

Rogério: *E o que vocês vão querer fazer com o documentário que vocês produziram?*

Renata: Guardar para a posteridade!

Miriam: Mostrar quando a gente for procurar emprego.

Gabriel: Levar, primeiramente, para todas as pessoas que ajudaram a fazer, ficar com um pra mim, dar para algumas pessoas mais próximas, e também apresentar esse trabalho em algum emprego também, falar que eu ajudei a fazer.

Arilson: Guardar, porque através desse documentário eu posso até ganhar uma profissão.

Paula: Eu posso mostrar para os meus filhos mais tarde, que eles podem se interessar. Se eles se interessarem eu posso até ajudar, explicar alguma coisa, que possa ser útil na vida deles. Porque não adianta eu ter uma coisa em mãos e não saber utilizar ela corretamente.

Miriam: Mostrar para os outros que fui eu que ajudei a fazer esse DVD (risos).

Rayssa: Guardar e também mostrar para as outras pessoas para elas saberem como é que começou o União, mostrar a história do União.

Juliana: *Vocês acham importante mostrar este documentário para outros bairros aqui de Londrina?*

Gabriel: Sim, para eles aprenderem a valorizar o nosso bairro. Quase que todo mundo fala que o União é uma favela, mas não é só isso, tem uma história o bairro, como todos os bairros têm uma história, e tem um povo que luta para fazer esse bairro cada vez melhor.

Rogério: *E no bairro de vocês?*

Ketheley: Sim, mostrar para a nossa família.

Gabriel: Tem o Cine CAIC, que a gente podia ir lá um dia e mostrar para os moradores.

Ketheley: Tem gente que mora no bairro e não conhece a história direito, daí poderia conhecer mais um pouco da história.

Miriam: Mostrar para a Mariângela (diretora) que nós somos capazes.

(Segue uma discussão específica sobre as transferências da escola para um outro prédio, que aconteceu no ano seguinte).

Marina: *E o que vocês acharam das oficinas, que aconteceram uma parte na Alma, outra lá no bairro?*

Aqui é mais legal (dizem vários).

Renata: Aqui a gente tem mais liberdade.

Romário: Aqui é muito mais legal.

Renata: E aqui a gente não tem as professoras para ficar dando bronca em nós.

Miriam: Aqui não tem Mariângela.

Gabriel: Aqui é mais legal porque aqui a gente tem contato com vocês, e a gente tem contato com o material de vocês.

Renata: E a gente tem mais contato com a natureza, uma coisa que não tem no colégio.

Gabriel: E com a Caramela (cachorra que vivia na Alma).

ANEXO E
Vídeos *Roda Memória* 2009

ANEXO F
Materiais do projeto Roda Memória

Reportagem – Folha de Londrina (20 de outubro de 2009) – por Adriana Ito.

“Porque sua vida dava um filme”

Documentário feito por estudantes mostra que grande parte da riqueza da Vila nova está na história de seus moradores

Eles vieram para Londrina em busca de uma vida melhor, e impressionados com as histórias que se contavam sobre a fertilidade da terra vermelha. Passaram por dificuldades semelhantes: falta de energia elétrica, de água encanada e esgoto, a lama, os poucos recursos. Trabalharam muito. Mas também foram aos bailes, quermesses, tiveram filhos e viram a cidade prosperar.

Resumir a vida de cada pioneiro de Londrina a esse pequeno parágrafo, porém, é diminuir demais a existência e a importância de cada um. E o documentário “Nos olhos de quem vê” deixa isso muito claro. Em 30 minutos, o filme intercala relatos de oito moradores da Vila Nova, o primeiro bairro da cidade, para mostrar quanta vida se concentra nos detalhes que diferenciam uma história da outra. O curta-metragem resgata os primórdios da cidade e do próprio bairro através das experiências pessoais de cada entrevistado, e acaba remexendo também na memória do próprio espectador, já que é impossível não se identificar com algumas cenas.

Só por isso “Nos olhos de quem vê” já seria um documento relevante. Mas ele é maior ainda: o filme foi feito por alunos do colégio estadual Nilo Peçanha, dentro do projeto Roda Memória. Cinco jovens com idades entre 13 e 17 anos participaram de dois meses de oficina com pesquisa, entrevista, captação das imagens e pré-edição das mais de 15 horas de material.

Apresentado na semana passada para cerca de 30 pessoas, entre alunos, pioneiros e familiares, o filme arrancou risos e aplausos com os relatos de Ângela Garcia, Antônio Gouveia, Elder Senne, Eunice Gongora, Francisco Garcia, Ilda Brandalize, Juvenil Marcon e Nadir Noé – gente simples, mas com várias lições para dar.

“Foi gostoso lembrar e contar. Apesar das dificuldades, tive uma infância e juventude muito boas, não posso me queixar. Naquela época não tinha tanto perigo, vivíamos com mais liberdade”, comparou Ilda Brandalize, 78 anos, moradora do bairro desde 1939. “Se as pessoas não conhecem o passado, não sabem por que existe o presente”, refletiu.

Outra estrela da noite, o casal Ângela e Francisco Garcia, 85 anos, viu sua família comparecer em peso para assistir à exibição. “Não esperava isso, não. Conversamos até demais, não foi?”, comentou seu Francisco, visivelmente emocionado, para em seguida convidar a repórter para passar em sua casa qualquer dia para outra prosa.

Cada entrevistado ganhou uma cópia do documentário, junto com a certeza de que sim, sua história merece ser eternizada junto ao mosaico que compõe a história do bairro. E quem esteve presente sentiu que a sua própria história também era importante.

“Antigamente, para fazer um telefonema para fora da cidade tinha que ir a uma cabine, pedir a ligação à telefonista e aguardar horas. Às vezes nem conseguia. Hoje, as pessoas têm um modo de viver com internet, celular, e acham que toda vida foi assim. A gente tem que contar as histórias para que os jovens saibam como a vida era difícil e valorizem o que têm hoje”, definiu Carlos Garcia, 58 anos, filho de Francisco e também cheio de histórias para contar: ele foi o primeiro policial a fazer um parto dentro de uma viatura em Londrina, e, bem, o resto fica para uma outra matéria – ou filme, quem sabe? (Adriana Ito)

Construindo novas histórias

“Ajuda a construir um pouco da história”, definiu a estudante Ana Clara Santos, 16 anos, orgulhosa com o resultado de dois meses de trabalho, sem se dar conta que a própria história também estava sendo construída ali, assim como a de seus colegas Vinicius Pereira, Sandra Cristina, Emillie Gogola e Gabriel Heckler, 16 anos.

Sonhando em se tornar engenheiro civil e sem nunca ter morado na Vila Nova, Gabriel foi um dos alunos mais ativos no projeto. “Nunca tinha pensado em fazer um filme. Mas quis saber mais sobre a história do bairro, ter uma visão diferente, pelo ponto de vista dos moradores. Acabamos conhecendo também as histórias de vida, e cada uma passou uma lição diferente”, comentou o estudante.

Segundo a diretora da escola, Albina Kawano, a melhora na auto-estima dos participantes foi evidente. “Eles ficaram mais envolvidos na realidade da escola, conhecendo melhor o bairro e aprendendo a socializar com outras pessoas. Cresceram muito com isso”, observou. “Os alunos descobriram o próprio passado, do local onde moram, e ficaram com mais orgulho de viver no bairro”, complementou o jornalista Rogério Cavalcante, que ministrou as oficinas junto com as colegas Juliana Franco e Marina Casagrande.

O projeto surgiu no ano passado, com um documentário sobre a Vila Brasil feito pelos próprios jornalistas. “Este ano resolvemos capacitar alunos para eles fazerem as histórias deles. E junto descobrir quem são os pioneiros do bairro e valorizá-los, tentar sair da história oficial”, explicou Rogério, acrescentando que o Roda Memória envolve outros dois bairros: Jardim Santa Fé e União da Vitória. “Além disso, cópias dos documentários serão distribuídas à Secretaria de Cultura, museus, escolas e no circuito de cineclubes do sul do País”, acrescentou Juliana. O projeto tem patrocínio do Promic. (A.I.)