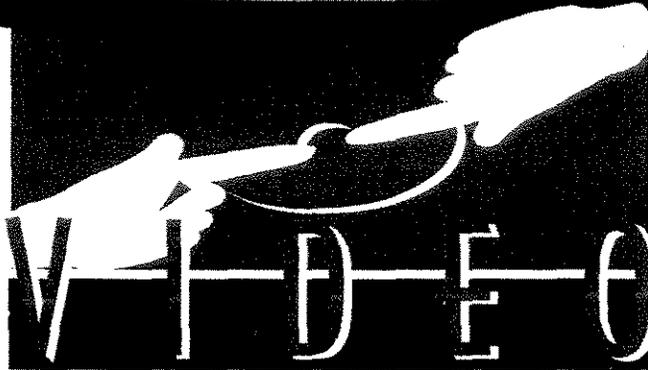
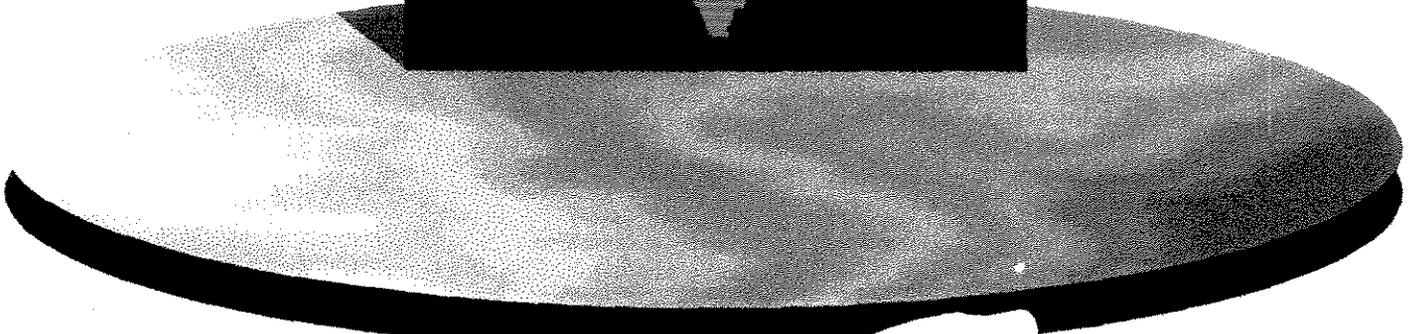


UNICAMP
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS



COMO PROCESSO

INTERAÇÃO

entre realizador
e comunidade
Uma experiência
no ABC paulista

G138v

29632/BC

MARIO GALLUZZO JUNIOR

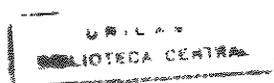
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**O VÍDEO COMO PROCESSO DE INTERAÇÃO ENTRE
REALIZADOR E COMUNIDADE: UMA EXPERIÊNCIA NO
ABC PAULISTA**

Mario Galluzzo Junior

Campinas

1996



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**O VÍDEO COMO PROCESSO DE INTERAÇÃO ENTRE
REALIZADOR E COMUNIDADE: UMA EXPERIÊNCIA NO
ABC PAULISTA**

MARIO GALLUZZO JUNIOR

Dissertação apresentada ao
Curso de Mestrado em
Multimeios do Instituto de
Artes da Unicamp como
requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em
Multimeios sob a orientação da
Profa. Dra. Haydée Dourado de
Faria Cardoso.†

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Mario Galluzzo

Junior
e aprovada pela Comissão Julgadora em

06/09/96

Haydée Dourado de Faria Cardoso
Profa. Dra. HAYDÉE DOURADO F. CARDOSO
- ORIENTADORA - PRESIDENTE -

Campinas -1996

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

G138v Galluzzo Junior, Mario
O vídeo como processo de interação entre realizador e comunidade : uma experiência no ABC paulista / Mário Galuzzi Júnior. -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Haydée Dourado de Faria Cardoso.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. *Vídeo. 2. Televisão em circuito fechado. 3. Comunicação audiovisual. 4. Comunicação - Aspectos sociais. 5. Comunicação e cultura. I. Cardoso, Haydée Dourado de Faria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Haydi Randev

A. de. 10

Olga R. de Moraes von Sauton.

DEDICATÓRIA

Ao Galo (Sergio Berger), por caminhar comigo pelos campos rarefeitos das imagens, pelo companheirismo intelectual, pela aliança inalienável, pela assistência e pela disposição ao debate incansáveis, assinamos juntos esta obra que é nossa.

AGRADECIMENTOS

Esta investigação não poderia ter se realizado sem o apoio da agência financiadora CNPq, e sem a sensibilidade para captar minhas intenções que encontrei na figura de minha orientadora Profa. Dra. Haydée Dourado de Faria Cardoso. Após doze anos de afastamento da Academia, período integralmente dedicado à ação de vídeo estudada neste trabalho, pude encontrar nos Mestres Prof. Dr. Fernão Ramos, Profa. Dra. Lúcia Nagib e Prof. Dr. Luiz Fernando Santoro contribuições fundamentais em aspectos específicos de elaboração desta tese.

Fui todo este tempo carregado pelo incentivo, pelo afeto e pelo acolhimento dos queridíssimos: Ana Maria Escalada, Lu Eleia Aggio, Lilian Vieira Magalhães e Sergio Faria Magalhães.

Neste trabalho ainda contei com o generoso empenho de Sílvia Martins Baeder na editoração eletrônica, da preciosa colaboração de Edvar Goulart na confecção da capa, de Adriana Bueno Casagli na tradução do resumo e da paciência de Mario Galuzzi e Angela Maria A. Elesbão Galuzzi ao ceder sua infraestrutura para digitar estas linhas.

O belo é experiência aberta; e experiência aberta é tudo o que de incompleto existe na imagem e no espetáculo, a generalidade da sua evocação, ou melhor, a sua lacuna. Toda a imagem estética é superada pelas imagens possíveis que ela própria suscita, que ela abre. Mas não se trata de cair no delírio, visto que é sobre e no objeto que tem lugar a experiência. Como se vê, a coisalidade do objeto não é negada; mas a coisa torna-se suporte e ponto de partida para um processo constitutivo do objeto enquanto experienciado, quer dizer enquanto plenamente realizado. A experiência estética será então uma prospecção, uma pesquisa, um movimento, uma heurística. De autenticamente estético, só a relação. Assim como horizontalmente o valor estético se realiza na aproximação, no desvio à regra, na recusa do canôe, verticalmente a experiência do belo realizar-se-á através de um processo de aproximação numa dialética contínua *du même et de l'autre*, e a experiência de um objeto será a experiência de uma nossa atividade, do nosso movimento em direção e em torno do objeto.

Umberto Eco

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - O REALIZADOR DE VÍDEO NO CONTEXTO	
DAS NOVAS TECNOLOGIAS	18
DÉCADA DE 80 - DESMITIFICAÇÃO DA TV	26
REALIZADORES ALTERNATIVOS	30
O REALIZADOR INDEPENDENTE	32
O REALIZADOR POPULAR	35
CAPÍTULO II - EXPERIÊNCIAS DE VÍDEO NO ABC PAULISTA	38
O ABC PAULISTA	38
NÚCLEO DE MEMÓRIA POPULAR DO ABC	43
TVT - TV DOS TRABALHADORES	45
UMA EXPERIÊNCIA EM SANTO ANDRÉ	49
CAPÍTULO III - UMA EXPERIÊNCIA EM SANTO ANDRÉ: OS TRÊS MOMENTOS	
DE UMA "EXPERIENCIAÇÃO"	53
PRIMEIRO MOMENTO: A EXPERIÊNCIA NUMA ENTIDADE CIVIL	55
CRÍTICA À INSTRUMENTALIZAÇÃO	59
TENTATIVA DE SUPERAÇÃO INSTRUMENTAL	62
SEGUNDO MOMENTO: ALÉM DO TÉCNICO - A EXPERIÊNCIA	
SINDICAL	68
A ORGANIZAÇÃO DOS REALIZADORES	
POPULARES	69
A EXPERIÊNCIA NUMA ENTIDADE SINDICAL	74
CRÍTICA À ESPETACULARIZAÇÃO	78
TERCEIRO MOMENTO: ALÉM DO ESPETÁCULO - A EXPERIÊNCIA	
NUMA ENTIDADE PÚBLICA	83
IMPLANTAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
ANEXOS	122
SINOPSES	131
BIBLIOGRAFIA	136

RESUMO

O surgimento do realizador no contexto das novas tecnologias nos anos 80 marca uma década de experiências alternativas com o vídeo, fora das TVs *broadcast* ao tempo que estas se desenvolviam e se sofisticavam tecnologicamente na América Latina.

O vídeo como suporte eletrônico, particularmente o vídeo-tape portátil, chega ao Brasil de forma mais marcante por volta de 1978. Os modelos mais acessíveis eram de formato doméstico, como o VHS - Vídeo Home System, que permitia agilidade e fácil portabilidade.

Essas experiências alternativas no Brasil polarizaram-se principalmente em torno de dois grupos produtores: os *independentes* e os *populares*. Ambos contestavam a velha ordem das comunicações. Esse ponto comum entre realizadores independentes e populares é o deflagrador de várias experiências que se materializaram em documentários que atestavam a preocupação social. Os independentes buscaram dar um tratamento mais cultural aos seus trabalhos e os populares um tratamento mais político, porém ambos visavam um espectador que não fosse passivo como aquele habituado ao sistema de rede.

A experiência aqui analisada desenvolveu-se na região do ABC paulista num primeiro momento no CEPS - Centro de Estudos Políticos e Sociais, uma entidade civil em Santo André, Organização Não Governamental (ONG), que visava a produção de conhecimento junto a setores da população. No CEPS o vídeo era usado, principalmente, como registro pedagógico.

O segundo momento desenvolveu-se numa instituição sindical também em Santo André, no Sindicato dos Trabalhadores Rodoviários, onde o vídeo era usado como registro/informativo. Paralelamente acontecia uma experimentação com "câmera aberta", gravando-se e exibindo-se simultaneamente a partir de um ônibus adaptado para este fim, batizado de "Gabriela Eletrônica".

O terceiro momento efetivou-se numa instituição pública, Prefeitura de Santo André, onde o vídeo era usado na produção de institucionais, e numa prática que se desenvolveu num carro utilitário. A "Perua Eletrônica", como foi chamada, visava experimentar uma programação de "TV de rua", que servisse de base para a criação de uma emissora de TV na localidade. Além disso, vários serviços de atendimento ao público foram criados pela coordenação de vídeo, ligada ao Departamento de Cultura (TVSA).

Nas considerações finais coloca-se que nesta experiência de três momentos distintos entre si, o vídeo foi tomado como um importante suporte de mediação entre o realizador e a comunidade local e, para isso, a prospecção de sua especificidade foi considerada prioridade. O vídeo foi se tornando mais eficiente, durante o desenrolar da experiência, na medida em que iam sendo consideradas as particularidades deste meio. No processo constatou-se também a incompatibilidade entre a ação com objetivo de instalar uma TV numa região e a efemeridade que cerca experiências de Tvs de rua.

Portanto, uma Tv localizada ampliará consideravelmente suas chances de estruturação, se tiver em conta a especificidade do meio, numa investigação permanente do que seja em essência sua programação e como concebê-la a partir da interação com o público.

SUMMARY

The appearance of the maker in the context of new technologies at the 80's marks a decade of alternative experiences with video, out of TVs Broadcasting while they were developed and technologically sophisticated in Latin America.

Video as electronic support, particularly portable videotape, arrives Brazil with more distinction around 1978. The most accessible models were the domestic one, like VHS - Video Home System, that allows agility and easy portability.

These alternative experiences in Brazil stayed, principally, around two groups of producers: independents and populars. Both contested the old order of communication. This common point among independents and populars makers is the deflagator of many experiences that were materialized in documentaries that showed social preoccupation. The independents tried to give a more cultural treatment to their works and the populars a more political treatment. However, both pointed a spectator that wasn't passive as that one accustomed with net system.

The experience analysed here was developed at ABC, a São Paulo section, first on CEPS - Politics and Socials Study Center, a civil group of Santo André city, ONG - Non Governmental Organization, that had the objective of producing knowledge beside sectors of the population. At CEPS video was principally used like pedagogic register.

At a second moment, it was developed in a sindical institution, in Santo André city, at Highway's Workers Syndicate, where video was used as register/informative. Besides, there would be an experimentation with

"open camera" recording and exhibiting simultaneously, by a bus that was adapted for this, called "Eletronic Gabriela".

The third moment was brought about at a public institution, the City Hall of Santo André, where video was used in institutional productions and in a way that was developed at an utilitarian car. The "Eletronic Turkey", as it was called, had the objective of testing the schedule of a "Street TV", that was used to base the creation of a local TV Station. In addition, several public attending services was created by the video coordination, connected to Culture Department (TVSA).

In final considerations it could be said that in three distinct moments video was used as an important intermediate support between the video maker and the local community and, for this, the search of its specificity was considered priority. Video was becoming more efficient while the experience was done, and at the time that was being considered the particularities of this environment. In the process also was found out the incompatibility between the action with the objective of establishing a TV in a region, and the ephemerality that is around the "TV Streets" experiences.

Therefore, a local TV will considerably increase its chances of structuring, if it takes into account the specificity of this environment in a permanent investigation of what is its schedule in essence, and how to conceive that from the interaction with the spectator.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como preocupação central analisar o uso do vídeo enquanto meio de comunicação e reflete sobre uma experiência realizada na cidade de Santo André pelo autor do presente estudo. A experiência visou explorar as possibilidades de interação entre o realizador de vídeo e a comunidade local. Para realizar este estudo, foi necessário constatar o esgotamento das possibilidades de uso do vídeo nessa vivência, acontecida em pequenos grupos que produziam TV para circuito fechado¹. Realizar essa pesquisa significou um afastamento intelectual que possibilitou um período de reflexão crítica no qual se repensou a prática universalizando os sujeitos e o próprio processo.

Esse distanciamento permitiu transformar sujeito em investigador da experiência, tornando possível a descrição e a interpretação a um só tempo. A descrição trouxe dados que, ao serem interpretados, revelaram significados que, cumulativamente, podem contribuir para o desenvolvimento de outras experiências, em direção a um novo e mais amplo campo televisual.

Portanto, sistematizar essa experiência significa torná-la conhecimento, o que para as ciências sociais, é sinônimo de narrar, compreender e interpretar, conseqüência da prática e da teoria ou resultado da intencionalidade e da vivência humana em constante movimento².

¹ Circuito fechado: instalação de vídeo compreendendo o processo completo de produção e reprodução, consiste basicamente numa câmera eletrônica, um gravador/reprodutor de vídeo e um monitor de exibição ligados entre si. Muito usado em sistemas de vigilância em bancos, lojas e residências (Machado, 1988: p.209).

² FESTA Regina. *TV dos trabalhadores: a leveza do alternativo*. ECA - USP, S.P. 1991, p. 11/12.

Optei por abordar o objeto de pesquisa segundo o que se compreende por estudo de caso, em que o objeto é uma unidade que se analisa profundamente. A participação em todo o processo da experiência descrita fez de mim sujeito. A análise que me proponho a empreender agora transforma a experiência vivida em objeto. Trabalhei *full-time* com os movimentos sociais do ABC de 1982 a 1991. Nesse tempo, fui observador crítico do uso instrumental do vídeo em tais movimentos, enquanto participante ativo do chamado vídeo popular. Nessa condição, organizei um pequeno arquivo particular de documentos, publicações e vídeos produzidos pela experiência que serviu de base para a pesquisa, material obtido através de entrevistas e informações obtidas em outras fontes documentais específicas da experiência pesquisada, embora parte deste material não inserido no arquivo particular mencionado foi perdido ou deteriorado.

As fontes utilizadas neste trabalho constituíram-se também da relação estruturada na vivência de grupo, através das informações que essa convivência proporcionou em consultas mútuas entre as pessoas participantes daquele processo; pesquisa com outros grupos de realizadores de vídeo em forma de entrevistas e, além da pesquisa de campo, pesquisas bibliográficas. Para analisar os dados obtidos, recorri a vários autores que escreveram sobre vídeo.

A experiência de uso do vídeo em Santo André reúne aspectos relevantes para uma pesquisa que parte do objeto "experenciado", constituído num processo que encontra, em cada momento particularizado, o suporte e o ponto de partida do próximo momento. Isso,

para Eco, corresponde ao processo de "experiência aberta"³, e para este trabalho, que disserta sobre um processo dinâmico, fruto de uma vivência em grupo, parece ser um caminho metodológico adequado.

A possível interação entre realizador/comunidade local é condição importante a ser pesada neste estudo. Para conceituar interação parte-se do uso corrente na mídia do termo interatividade, que "é a incorporação da ação do espectador e do mundo ao seu redor com a ação da imagem"⁴.

Neste trabalho, a interação acrescenta a possibilidade de elaboração das imagens à possibilidade técnica do espectador interferir.

Para Dinamarca, o vídeo em seus múltiplos usos tem como relevância "formas horizontais e participativas de comunicação audiovisual em interação sócio-histórica concretas"⁵.

Neste trabalho, o termo *interlocutor* pode referir-se ao emissor ou ao receptor e a ambos quando interagindo.

É aqui concebido o realizador como um "produtor" tecno-operacional habilitado na especificidade do meio, capaz de relacionar esse específico com o todo em que está inserido (senso crítico), que parte dessa relação e do intuito de ser interlocutor com a comunidade (interlocutor - meio - interlocutor).

Programação aqui é definida como um "conjunto de programas unidos e vinculados de alguma forma uns aos outros com um ritmo próprio e com leis específicas que não se aplicam a nenhum outro meio"⁶.

³ ECO Umberto *A definição da arte*. S.P. Martins Fontes, 1972, p.96.

⁴ DANTAS Marcelo. *O Estado de São Paulo*. 20/11/94. D5

⁵ DINAMARCA Herman. *El video en América Latina*. Montevideo, CEMA, 1990, p. 38

⁶ REQUENA Jesus Gonzalez. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Catedra, 1992, p. 25

Em determinado momento do processo com que se ocupa esta dissertação, fala-se em TV de rua, que Carvalho ⁷ define como: "processo de identificação / auto-reconhecimento, onde o vídeo funciona como espelho para o reforço da imagem do grupo, além de promover a discussão de temas comuns, incrementar o relacionamento social e patrocinar o surgimento de novas lideranças, novas idéias dentro do grupo".

Neste trabalho, chama-se *experiência* ao todo: um processo em que o vídeo é experimentado como meio entre o realizador e a comunidade; e *experencição* corresponde a uma "*experiência aberta*, que é tudo o que de incompleto existe na imagem e no espetáculo, a generalidade de sua evocação, ou melhor, a sua lacuna."⁸. O objeto pesquisado foi a própria experiência de realização de vídeo em Santo André, e em cada um de seus momentos, os suportes e pontos de partida para a constituição do processo.

Este trabalho não pretende estabelecer o que é vídeo alternativo nem definir o que é comunicação alternativa. Trata de comunicação porque o vídeo é um meio de comunicação e fala de alternativo por referir-se a uma produção diferenciada daquela veiculada pela televisão *broadcast*. No Brasil, na década de 80, essa produção diferenciada dividia-se em *independente* e *popular* e correspondia ao chamado *vídeo alternativo* na América Latina.

Minha intenção foi a de descrever e interpretar a relação estabelecida entre o usuário de vídeo e o meio vídeo, tendo o papel do realizador como

⁷ CARVALHO Josilda M. Silva de. *Video Popular: A Concepção e prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos sociais e populares em Natal*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas . 1995, p. 70

⁸ ECO Umberto. *A definição da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1972, p. 96

fio condutor. Descrição cronológica da experiência em Santo André, das particularidades dessa relação numa organização não governamental (ONG); dentro de uma entidade sindical; e numa instituição pública. Interpretação sistemática do processo e das contradições entre concepções de uso do vídeo e o desdobramento prático de tais concepções.

Analiso aqui como o potencial de comunicação do vídeo sofre interferências na prospecção de sua especificidade quando usado numa relação de simples instrumentalização, embora ninguém negue a importante função desse meio como suporte de mediação entre o realizador e a comunidade. De qualquer modo, as experiências de vídeo de pequenos grupos, ainda que limitadas em si mesmas, podem apontar para um outro perfil de televisão.

Em tese, as tecnologias de comunicação facilitariam a interação entre o realizador e o público. No entanto, quando se busca estabelecer esse processo dentro de uma instituição, acabam ocorrendo contradições entre interesses da instituição e o realizador, reproduzindo, ainda que em microescala, o que se dá nos *mass media*, como demonstrou Regina Festa: "Os *mass media* transformam-se em instrumento de poder e estabelecem uma relação conservadora e conflitiva" ⁹

A estrutura do trabalho obedece ao traçado histórico percorrido pelo realizador de vídeo na década de 80 no Brasil, no ABC paulista. No CAPÍTULO I começo valorizando o realizador de vídeo no momento da transição da era industrial à era das comunicações, apontando o conflito que se estabelece entre tecnologia e meio. Destaco a década de 80 no

⁹ FESTA Regina. *TV dos trabalhadores: a leveza do alternativo*. ECA - USP. S.P. 1991. p. 14.

contexto da implantação das novas tecnologias de comunicação na América Latina e a configuração do realizador de vídeo alternativo. A seguir procuro traçar uma panorâmica das experiências de vídeo no ABC paulista, na década de 80, reportando-me a uma experiência pioneira do final da década anterior (CAPÍTULO II). Na última parte, aprofundo a experiência de Santo André, objeto desta pesquisa, que se desenvolveu em três momentos diferentes em instituições da área social e que se correlacionam entre si. Correspondem ao desenvolvimento de diferentes formas de uso do vídeo ao longo desse processo e à evolução dessas formas (CAPÍTULO III). Nas Considerações Finais arremato um balanço dessas análises.

A presente pesquisa é feita num momento conjuntural do país em que se discutem a democratização dos meios de comunicação, a quebra de monopólios, e mais especificamente, reordenam-se leis que regulamentam as TVs por assinatura, TVs a cabo e TVs por microondas - MMDS.

No bojo dessa discussão, questiona-se o papel social da televisão quando o governo federal, apresenta como prioritário o investimento em Educação à Distância, redefinindo-se a estrutura das TVs Educativas e a concepção de TV pública .

Segundo o então Secretário de Comunicação Social da Presidência da República, Roberto Muylaert, em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 29/01/95 " a obrigação de qualquer televisão é ter audiência, mas não apenas a audiência[...] porque o conceito de TV pública é procurar dar à sociedade o que a emissora comercial não oferece".

A difusão em grande escala e as possibilidades tecnológicas parecem intermináveis, pois, ao se multiplicarem vertiginosamente, tornam infinitas

as possibilidades de comunicação neste meio. Temos de contar também com a destreza do espectador na decodificação visual adquirida através do convívio diuturno com a "telinha".

O presente estudo justifica-se, portanto, por se colocar num momento de importantes redefinições do papel da televisão no país.

CAPÍTULO I - O REALIZADOR DE VÍDEO NO CONTEXTO DAS NOVAS TECNOLOGIAS

O realizador de vídeo latinoamericano, que começa configurar-se como tal a partir da segunda metade da década de 70, sofreu uma significativa influência de um cinema que nos anos 60 foi fortemente marcado por temas sociais. Experiências de Tvs que visavam a descentralização da televisão de massa na Europa e no Canadá e as práticas de vídeoarte nos Estados Unidos, constituíram-se em antecedentes de caráter ideológico e contestatório para os realizadores na América Latina.

Esses usos, entre nós, legitimam-se em movimentos organizados e reforçam-se com a realização dos Festivais Internacionais del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana - Cuba, que acolhe como fenômeno pertinente, o vídeo latinoamericano¹.

Os realizadores de cinema e de vídeo, na década de 80 na América Latina, tinham uma concepção estética e política comum provenientes de concepções daqueles cineastas da década de 60, que influenciaram decisivamente as novas gerações de realizadores de vídeo. Muitas das temáticas encontradas nos vídeos dessa década são comuns às produções cinematográficas daquela outra década que tratavam da fome, da pobreza e da marginalidade e, por outro lado, o vídeo passa a ocupar espaços anteriormente só ocupados pelo cinema.

¹ O Festival del nuevo cine latinoamericano, Havana-Cuba, desde 1979 consolidou-se enquanto um importante fórum de discussão sobre cinema, televisão e vídeo na década de 80 em seus encontros anuais (ver anexo n. 1 : resumo do documento final do XII Festival del Cine, televisión y vídeo. La Havana, Cuba-diciembre de 1989, sobre a ligação deste com o movimento de vídeo na América Latina).

A temática social recorrente nesses realizadores de cinema e vídeo, a exemplo da estética da fome de Glauber Rocha, originam uma “identidade audiovisual” estereotipada, esgotada pelo seu uso constante. Este estereótipo feito de imagens de camponeses, meninos, mulheres, índios e o povo, vistos como “mártires” e vítimas do “desenvolvimento”, tem como fio condutor das histórias e dos testemunhos, as vozes em “off”, quase sempre aludindo à morte, à queixa, à violência e à corrupção²

Afora esta maneira de retratar a miséria e o sofrimento, outra temática muito utilizada pelos realizadores da década de 80 é a política, trabalhada em todo o continente, que chega à “telinha” através de campanhas promocionais de líderes ou em propagandas institucionais. Este outro tipo de imagens apresenta tomadas de multidão em manifestações públicas, acompanhados de músicas triunfalistas, dirigindo-se a um espectador como eleitor potencial a quem se tenta atingir satirizando ou ironizando as situações ditadas pela ordem social³.

A influência do cinema sobre os realizadores de vídeo vai além das temáticas comuns e está presente também na elaboração do discurso audiovisual, resultando nas opções narrativas, o que fica mais evidente nos gêneros documentário e ficcional. A referência a aspectos da realidade direciona o emprego do estilo narrativo clássico, por fragmentar o espaço alternando os planos, usar alguns movimentos de câmera, insinuar temporalidades e apoiar-se no som como outro elemento interligador para construir uma estrutura homogênea. Estes elementos que tradicionalmente entendemos como estrutura de linguagem e que correspondem a processos técnicos da produção e a justaposição de

² URICOECHEA Sady Fernando. *Home Video - da casa para a praça*. IMES - Mestrado, 1991, p.44.

³ Ibid. p.45.

segmentos com fins narrativos, provêm de um estilo cinematográfico que se origina no romance e no teatro oitocentista, que desde o começo do século vem se impondo como padrão visual estabelecido. O rompimento com este modelo correspondeu aos movimentos de vanguarda no cinema empreendido pelos realizadores do Neo-Realismo Italiano na década de 50 e a partir daí os dos “Cinemas Novos”, “Nouvelle Vague”, “Underground”...), que buscavam outro esquema narrativo desmitificando aquele até então privilegiado.

Herdeiros por um lado do Cinema Novo, os realizadores por outro lado se defrontam com possibilidades variadas de uso do vídeo ampliadas a partir da década de 80. O realizador de vídeo está nesse contexto diante de todo o arsenal de novos aparatos sofisticados com a evolução dos meios audiovisuais, com a incorporação da informática às telecomunicações - e o uso expandido de satélites. Articulados ao vídeo, encontramos: videotexto, fibras ópticas, raios laser, robótica, telemática, antenas parabólicas, TV a cabo, TV de alta definição, vídeo-disco, computação, satélites, redes digitais, etc. Assim, os realizadores podem encontrar elementos de grande força expressiva e comunicativa. Este multiuso que se desenvolveu principalmente a partir das novas tecnologias potencializa, inclusive, possibilidades artísticas de realização, mas por outro lado acrescentou “riscos criativos”⁴, decorrentes de uma visão tecnicista que pode hipervalorizar os aspectos objetivos formais de função desse tipo de tecnologia em detrimento dos aspectos subjetivos indispensáveis a qualquer criação, prejudicando uma melhor compreensão no uso dos novos mídias.

⁴ AMBROSI, Alain. Del buen uso democrático del vídeo y de la televisión. in: GOICOCHEA, Pedro. *Pequeñas pantallas para la democracia*. Lima, IPAL, 1992, p.115

Depois do aparecimento desses mídias, qualquer imagem produzida ganha maior importância social pela possibilidade de multiplicação - que parece infinita - por sua intensa circulação, influenciando o aparecimento de uma “civilização da imagem” no século XX, embora as imagens há mais de cem anos venham multiplicando-se quantitativamente em proporções impressionantes e sempre crescentes, invadindo nosso cotidiano por um fluxo que não pode ser contado.

Esse fenômeno da multiplicação das imagens acontece no momento que representa a transição histórica de uma sociedade predominantemente industrial, a uma sociedade baseada primordialmente na informação como o acontecimento mais significativo do século XX⁵.

Safar atenta para o fato de que algumas dessas tecnologias foram desenvolvidas a partir de “velhas tecnologias” distribuídas pela indústria cultural e de comunicação em âmbito internacional como se fossem tecnologia de ponta para mercados em potencial: países do terceiro mundo⁶

A hipervalorização do progresso tecnológico que vivemos, é uma situação já vivida no século XVII, quando os homens experimentam o encanto por um tipo de progresso material. Tal deslumbramento encontrava esteio nas idéias deterministas promovidas pelo filósofo Francis Bacon, segundo o qual o controle da natureza por meio da inovação tecnológica contribuiria ao melhoramento qualitativo da vida humana, sugerindo que o progresso tecnológico é, em si, positivo e devemos nos adaptar a ele como historicamente inevitável⁷.

⁵ HAMELINK Cees. Informatización: hacia una cultura binária. in: Carmen Gomez Mont. *Nuevas tecnologías de comunicación*. México, Trillas, 1991, p. 16,

⁶ SAFAR, Elizabeth. La incidencia de las nuevas tecnologías de información y comunicación en América Latina y el Caribe. in: *Comunicación na América Latina* n.18. Buenos Aires, OCIC-AL, 1987, p.5.

⁷ Ibid. p.16.

O apelo tecnológico torna-se cada vez mais irresistível e totalizador. Mas isso também não é novo. A implantação das novas tecnologias, já a partir da década de 50, busca a criação de um “modelo universal que se reproduza em dimensões cósmicas, e seu modo de informação é massivo, primordialmente comercial e transcultural”⁸.

Essa revolução, proposta no contexto em que se hipervaloriza a tecnologia, impõe um modelo transnacional e começa a desenvolver uma cultura de massa, cujo contexto acaba impondo aos realizadores uma questão de natureza ética a ser resolvida. Será que a tecnologia deve ser vista maniqueisticamente como a solução de todos os problemas da humanidade ou, como querem outros, responsável por todos os males?⁹.

Todos estão submersos cotidianamente em imagens que chegam à saturação, não pelo que expressam mas sim, como diz Sarlo, “pela impossibilidade da escolha”; o corte, a fragmentação, a dimensão simbólica do mundo social tem sofrido uma radical reorganização a partir dos mass-mídia¹⁰. Trata-se, portanto, de uma revolução tecnológica da informática e das telecomunicações que alguns nomeiam como uma só: a telemática.

Assim, para que o realizador supere os riscos de criação pela falta de critérios diante de imagens que se banalizam pela saturação, decorrentes da hipervalorização tecnológica e, ao mesmo tempo, se integre às possibilidades reais que esta proporciona, seria importante que atentasse para a especificidade do meio e o contexto em que será usado. Parece já ser senso comum, que não é qualquer forma de comunicação que pode ser

⁸ Ibid. p.5.

⁹ RONCAGLILO, Rafael. *Videored* n.6 y 7. Lima, IPAL, 1989, p. 30

¹⁰ SARLO, Beatriz. Estética y política: la escena massmediática. in: SCHMUCLER, Hector (org.). *Política y Comunicacion*. Argentina, Universidade de Cordoba, 1992, p.51.

usada em qualquer lugar ou situação¹¹. Mas, sem dúvida, os meios de comunicação, integrados ao contexto ou não, foram os responsáveis pela retroalimentação da chamada "cultura de massa".

Para Barbero, não se trata de negar a especificidade de cada meio mas de afirmar que a comunicação de massa, tal como a compreendemos, só foi possível com o aparecimento desses meios. "Falar em cultura de massa hoje é falar dos meios de comunicação de massa"¹².

O realizador de vídeo não opera com um aparato isolado dos produtos tecnológicos eletrônicos. Portanto, é natural que o "vídeocassete nasça (das transnacionais da indústria eletrônica) de necessidades mercadológicas" e, ao contrário do que alguns poderiam pensar, como diz Strangelaar, "não para democratizar nada"¹³.

O boom tecnológico não corresponde à assimilação do vídeo como meio de comunicação e expressão. Esta irresistível performance tecnológica não correspondeu à contrapartida de uma ampla compreensão e uso deste novo mídia, embora haja uma assimilação do discurso televisivo pelo espectador de TV.

Paralelo ao desempenho espetacular da indústria, impôs-se a necessidade de criar usos imediatos para o videocassete doméstico, a fim de impulsionar as vendas dos aparelhos¹⁴. Por sua vez, esses usos imediatos reforçaram uma visão instrumental, onde também se concebe o vídeo como mero reprodutor e motivo de grandes investimentos por parte da indústria cinematográfica no lançamento de muitos filmes em fitas de videocassete.

¹¹ SODRÉ, Muniz. *O vídeo popular e a televisão*. Palestra proferida no IV Encontro Nacional da ABVP, realizado em Alcobaça, Bahia, em 21/03/90. Mimeo, p. 7.

¹² BARBERO, Jesús Martín. *De los medios e las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 153.

¹³ SANTORO, Luis Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus, 1989, p. 33.

¹⁴ ALMEIDA, Cândido José Mendes de. *O que é vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 32.

A transposição que se deu inicialmente quase automática, de um modelo cinematográfico para o vídeo deve-se também ao fato de que esses meios manejam estruturas narrativas similares, tendo como paradigma a imagem em movimento, e alguns dos primeiros realizadores em vídeo já tinham suas experiências no cinema. Por isso é difícil falar em linguagem própria de um meio quando este tem um paradigma comum com um outro que o antecede. Entretanto, contrariamente ao que se dá com as mensagens orais ou escritas, que obedecem uma normatividade gramatical e sintática rigorosa, a ‘‘linguagem’’ no vídeo não se prende a normas pré-estabelecidas e nem a critérios dogmáticos, senão que cumpre funções de leitura icônica segundo interpretação estética do realizador. É possível, por exemplo, transformar os textos sobrepostos às imagens apenas como informação verbal, em textos iconizados através do gerador de caracteres, invenção da tecnologia do vídeo. Estes textos compoem com a imagem uma mesma natureza plástica, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozando também das propriedades inerentes a uma imagem videográfica. Atualmente esses caracteres se processam em computadores conectados ao vídeo que por ser um ‘‘sistema híbrido’’, que opera com códigos significantes distintos, incorpora agora a computação gráfica, como já havia feito com os códigos do cinema, do teatro, da literatura e do rádio¹⁵.

O realizador de vídeo se defronta, necessariamente, com a síntese das contribuições dos diversos códigos que caracteriza esse sistema híbrido ao elaborar um discurso videográfico. Essa síntese poderia caracterizar uma possível linguagem ou um sistema signifiante do vídeo onde se

¹⁵ MACHADO Arlindo. *A arte do vídeo*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p.8.

reduziria a figura ao seu mínimo significante na elaboração desse discurso em que se operaria uma limpeza de códigos audiovisuais¹⁶.

Além disso, o realizador defronta-se também com características próprias do meio vídeo, qualquer que sejam as intenções criativas. A reticulação de uma imagem virtual no tempo e inexistente no espaço, pressupõe a economia de elementos na ocupação da tela para que a "leitura" se faça sem maiores esforços, evitando a dispersão do espectador. Diferencia-se de outros meios, no suporte de geração correspondente à superfície eletromagnética do *Tape*, diferente do suporte químico do filme e no suporte de finalização (a tela da televisão) onde termina o percurso imagético com a produção de uma imagem reticulada e fragmentada em pontos luminosos. O primeiro plano é o condutor do discurso videográfico que reforça qualquer sequência, mesmo as que se componham de imagens difusas provocadas por planos abertos. O vídeo apresenta-se com características bastante particulares, distinguindo-se de outros meios, em sua relação "processual e não-hierárquica" ao disseminar-se no tecido social, onde muitas vezes se confundem os papéis de produtores e consumidores, por partilharem o mesmo interesse.

De qualquer maneira, o vídeo é uma linguagem audiovisual que tranborda para além das fronteiras difusas do universo artístico e chega, inclusive, ao campo da ciência. Acoplado à informática suas possibilidades cresceram de forma assustadora. Vídeo é arte, é ciência, televisão, publicidade, jornalismo, clips, multimídia, high definition tv e está presente, também, em circuitos internos em lojas e bancos transformando o cotidiano das pessoas.

¹⁶ Ibid.

DÉCADA DE 80 - DESMITIFICAÇÃO DA TV

A década de 80, em relação às novas tecnologias, marca o auge de uma era triunfalista; a era das comunicações, que pode ser sintetizada na “continuação da ideologia tecnicista” que, desde o invento das primeiras máquinas, acha que o progresso técnico deve resolver os problemas do trabalho humano e das relações sociais¹⁷.

Na chamada era triunfalista, no tocante à TV, difundia-se a idéia de que tudo que era visto na “telinha” poderia ser absorvido sem maiores cuidados com a análise de conteúdos e formas pelo próprio impacto da mídia eletrônica, desconsiderando-se as conseqüências provocadas por esse impacto nos espectadores. Tal maneira de entender a TV quase nunca priorizou a potencialidade de uma programação que respeite a especificidade desse meio. Essa especificidade da TV, para Requena, consiste “num conjunto de programas unidos, vinculados de alguma forma uns aos outros com um ritmo próprio e com leis específicas, que não coincide com nenhum outro meio”¹⁸.

O contexto impactante, particularmente na América Latina, foi marcado por uma internacionalização e por um grande avanço no campo das comunicações através das corporações internacionais. Para Festa, no campo dos meios de comunicação, os anos 80 marcaram a construção de uma vasta rede de normatização social sem precedentes, por meio da qual foram passados massivamente informação, valores sociais, formas

¹⁷ AMBROSI, Alain. Del buen uso democrático del vídeo y de la televisión. in: GOICOCHEA, Pedro. *Pequeñas pantallas para la democracia*. Lima, IPAL, 1992, p. 15/16.

¹⁸ REQUENA, Jesus Gonzalez. *El discurso televisivo de la pos modernidad*. Madrid, Catedra, 1992, p. 25.

estéticas, orientação de consumo e a construção sistemática e cumulativa de modos simbólicos e de relações sociais¹⁹.

Falando especificamente de televisão, Barbero afirma ainda que esta, enquanto meio de comunicação, tanto ou mais que o rádio, criou um forte laço com sua audiência. Opera com dois dispositivos chave: “a simulação do contato e a retórica do direto”²⁰. Simulação e retórica que se reforçam mutuamente, fazendo parecer que o aparelho de TV é um interlocutor cotidiano, sempre atualizando o espectador e vinculando-o simultaneamente às coisas ao seu redor.

Assim pode-se depreender que a TV, como parte das novas tecnologias, acabou prestando-se à legitimação de usos que visavam impôr um modelo homogêneo que não valorava o processo de desenvolvimento da própria TV enquanto meio, por impulsionar apenas o desenvolvimento tecnológico, valendo-se, para isso de um *Know-how* e de uma concepção ideologizada do meio, que era conhecidos de poucos.

Na vasta rede em que circulavam, entre outras coisas, formas estéticas e construção sistemática de modos simbólicos e de relações sociais, buscava-se esse modelo referido que, segundo Barbero, refletia um “ideologismo aplicado pelas redes, que serviu para a difusão de idéias totalizadoras”²¹. Os espaços excluídos desse modelo foram preenchidos por uma produção diferenciada, que por diversos fatores nunca conseguiu atingir um objetivo mais definido.

¹⁹ FESTA, Regina et SANTORO, Luiz F. A terceira idade da tv: o local e o internacional. in: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária*. São Paulo, Companhia das Letras / SMC, 1991, p.180.

²⁰ BARBERO, Jesús Martín. *De los medios e las mediaciones: coomunicación, cultura y hegemonia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 234.

²¹ Ibid. p. 221.

Essa produção diferenciada pôde ocorrer pela facilidade de uso que as novas tecnologias permitiram para que grupos de pessoas fizessem TV fora das emissoras de TV. Assim, esses grupos, ao mesmo tempo em que tomavam contato com a linguagem eletrônica e experimentavam aspectos da especificidade do vídeo, utilizando-o em circuito fechado, acabaram por originar os chamados realizadores alternativos.

As produções desses realizadores apresentam características bastante particulares, distinguindo-se de outros processos na medida em que as funções específicas (direção, produção e operacionalização), fases que vão da produção à exibição, têm estreita relação entre si, caracterizando um processo incomum de troca e diálogo. Estes realizadores situam-se no campo da chamada microtelevisão que, segundo a classificação que René Berger fez para a TV moderna, apontam para três grandes campos de experiência televisual: a macrotelevisão, a mesotelevisão e a microtelevisão. Na macrotelevisão, estão todos os tipos de televisão que abarcam as grandes massas, que se propaga através de ondas eletromagnéticas, sejam as TVs comerciais ou estatais. Como modelo intermediário, a mesotelevisão, identificada com a TV a cabo, que poderia abarcar também as demais modalidades de televisões locais de pequeno alcance, possibilitando um contato mais próximo com um público diferenciado das grandes redes. Esse contato mais estreito com o público pode gerar um diálogo entre interlocutores que não se esgota na relação entre emissores e receptores que se dá na macrotelevisão. A microtelevisão é o modelo em que pequenos grupos qualitativos, reunidos

por interesses comuns, produzem e difundem em circuito fechado, utilizando para isso equipamentos portáteis de vídeo²².

Na América Latina, a produção diferenciada desses realizadores ficou conhecida como *vídeo alternativo*. Roncangliolo classificou esse alternativo como "alterativo", porque teria a capacidade de alterar a situação ao contrapor-se ao "modelo de homogeneização e propor a pluralidade cultural"²³.

No Brasil, o vídeo, como fenômeno cultural, encontra maior penetração na década de 80. Apresentando visão diferenciada daquela da TV que impunha seus parâmetros de mundo, os sujeitos responsáveis por esse fenômeno propunham "transformar em realidade a televisão que tinham na cabeça, não necessariamente coincidente com aquela que se podia sintonizar com os canais comerciais"²⁴.

O vídeo como fenômeno cultural - se compreendido como autônomo de outros fenômenos - pressupõe uma estética que tornasse visíveis as possibilidades inovadoras de manipulação técnica do veículo, bem como de expressão do meio.

A possibilidade de transmissão em circuito fechado com câmera aberta-simultaneidade é um exemplo marcante de como podem ser usados os recursos técnicos do vídeo, evidenciando sua agilidade e versatilidade. Outro exemplo é a edição em que os cortes secos são assumidos sem inserts de imagens que os camuflem, como uma entrevista em que o entrevistado é cortado sucessivas vezes, dele para ele mesmo, sem que se modifique o plano, explicitando para os espectadores o "fazer vídeo", o

²² MACHADO, Arlindo. Notas sobre uma televisão Secreta in: *Televisão e vídeo*, 2.ed, R.J., Zahar, 1989, p. 56.

²³ ROCANGLIOLO, Rafael. Notas sobre o alternativo. in: GOICOCHEA, Pedro. *Pequena pantallas para la democracia*, Lima, IPAL, 1992, P. 198.

²⁴ MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das políticas tecnológicas*. São Paulo, EDUSP, 1993, p. 253.

que o torna ainda mais acessível, o que lhe acrescenta elementos novos, assimilados em certa medida, pela própria TV comercial. Hoje são comuns esses recursos de linguagem experimentados pelos realizadores alternativos, que tinham na década de 80 a desmitificação da TV como seu principal objetivo .

Trata-se de uma geração que, além de ser suficientemente politizada, explorava o técnico e experimentava o estético, abrindo caminhos e reivindicando espaço. Eram práticos e sabiam conciliar o trabalho social e cultural ao profissional. Essa nova geração foi responsável por introduzir a discussão sobre a velha ordem das comunicações: o sistema autoritário de concessões, a centralização de interesses e o direcionamento ideológico da indústria televisual²⁵.

No Brasil, essa geração de realizadores do vídeo alternativo dividiu-se em duas tendências que ficaram conhecidas como "produtores independentes" e "produtores populares" e foi a que se contrapôs ao modelo homogeneizador procurando, na pluralidade social e cultural, apontar para um novo meio de comunicação e expressão, através da versatilidade da mídia eletrônica²⁶.

REALIZADORES ALTERNATIVOS

A história do "vídeo enquanto evento cultural" confunde-se nos seus primórdios com a história da videoarte. Machado afirma que, nesses

²⁵ MACHADO, Arlindo. Nota sobre uma televisão secreta in: *Televisão e vídeo*, 2. ed, R.J., Zahar, 1989, p. 67.

²⁶ Não há intenção aqui de propor uma definição única de expressão. Adotou-se a mesma definição funcional de Jacques Aumont, a idéia de a expressão visar o espectador (individual ou mais anônimo) e de que veicula significados exteriores à obra, mas mobilizando técnicas particulares, meios que afetam a aparência da obra (AUMONT,1993: p. 281).

primórdios, o nível de sofisticação atingido na linha majoritária da videoarte no exterior - a sintetização de imagens informais ou abstratas - tornou-se minoritária no Brasil. A criação de "imagens fora dos padrões figurativos" exige toda uma parafernália eletrônica que nunca existiu por aqui, a não ser nos estúdios fechados das grandes redes de televisão (vide exemplo de Hans Donner na Globo)²⁷.

Por outro lado, como já foi dito, os "realizadores alternativos" sofreram a influência de realizadores de cinema, que na América Latina, desde o final da década de 50, buscavam uma identidade própria. No início da década de 60, Jean-Claude Bernardet fala de um contexto sócio-cultural que segundo as diversas tendências ideológicas e estéticas, as artes deveriam contribuir para a transformação da sociedade além de expressar a problemática social, chamado por ele de "modelo sociológico", que teve seu apogeu por volta de 1964-65. Nesse contexto, no Brasil especificamente, nos anos 60-70, motivada por uma política cultural de apoio financeiro e institucional aos curtas-metragens, a maior parte da produção documentária evolui para o que se pode chamar de "registro" das tradições populares²⁸.

Um outro ponto de identificação entre os realizadores desse cinema e de vídeo é o "modelo alternativo de produção", que aparece ligado à forma de expressão. No caso dos primeiros, a adoção opcional de um material ligeiro de filmagem e gravação de som, que no caso do vídeo são características inerentes, dispensa a extrema divisão de funções, a imobilidade e dependência em relação aos estúdios. Os jovens

²⁷ MACHADO, Arlindo. Notas sobre uma televisão secreta in: *Televisão e vídeo*, 2.ed. R.J. Zahar. 1989, p. 56 e 64.

²⁸ BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 7/8

realizadores valorizam, assim, a dimensão artesanal, cuja técnica perde seu mistério tornando-se acessível a amadores e principiantes²⁹.

A predominância do chamado "modelo sociológico" e a agilidade da produção são as "molas propulsoras" de uma vontade de descobrir e registrar o cotidiano, intervindo na própria elaboração de uma linguagem adequada à sociedade da qual emana. A linguagem impregnou-se do documentário mesmo nas produções ficcionais³⁰.

Essa linguagem nascida de uma nova geração de cineastas latinoamericanos expõe também aspectos de uma linha militante, graças aos intercâmbios anuais entre "realizações dependentes, subdesenvolvidas e periféricas"³¹, encontra abrigo principalmente em Cuba, que passa a ser sede de um festival internacional do novo cinema latinoamericano desde 1979.

Hoje, a explosão do universo da imagem provocada pela revolução das novas tecnologias audiovisuais, torna o realizador de cinema ou vídeo um realizador de imagem em movimento habilitado para transitar entre esses meios, a partir da especificidade do meio pelo qual se expresse, tendo em conta a expansão das novas mídias audiovisuais.

O REALIZADOR INDEPENDENTE

Se é verdade que, na década de 80, a maioria dos produtores de vídeo almejavam fazer televisão em macro escala, no caso dos independentes o sonho era ainda maior: abrir um espaço dentro da indústria do *broadcast*

²⁹ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM, 1984, p.70.

³⁰ Ibid. p.76.

³¹ Ibid. p.91.

e colocar suas idéias criativas para o exame crítico da grande massa de espectadores. Isso implicava uma luta difícil, de natureza ao mesmo tempo política e cultural. A concorrência era desigual com as redes de TV e, para ser enfrentada, apenas possuíam uma frágil estrutura autônoma e recursos próprios obtidos através de um trabalho comercial junto à empresas e instituições.

No Brasil nunca houve uma legislação que regulasse a autonomia de produção das redes e emissoras, obrigando-as a contratar programas de terceiros, como forma de garantir a diversidade de enfoques³².

Não é fácil conseguir espaço nas redes. Os realizadores independentes na década de 80 chegaram a ser boicotados pelas concessionárias de canais (sobretudo da Rede Globo),"que temiam a concorrência dessas empresas de pequeno capital mas de grande talento"³³.

Nesse contexto, o grande termômetro da produção independente foram as mostras e os festivais, que, organizados a partir do final de 1982, além de permitir uma visualização isolada desses trabalhos, proporcionaram o encontro e a livre circulação de idéias dessa categoria de profissionais, até então dispersos em projetos individuais³⁴. Essa aglutinação fez com que a produção independente começasse a tomar forma e a definir o perfil do seu projeto de participação no *broadcast*. Surgia em seguida a primeira entidade brasileira associativa da categoria, a Associação Brasileira de Teleprodutores Independentes (ABTI), defendendo bandeiras como isenção de impostos na importação de equipamentos (privilégio até então concedido apenas às emissoras

³² MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das políticas tecnológicas*. São Paulo, EDUSP, 1993, p. 256.

³³ *Ibid.* p. 75.

³⁴ ALMEIDA, Cândido José Mendes de. *O que é vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 89.

comerciais) e desenvolvimento de uma legislação que permitisse um acesso mais imediato dos programas independentes à televisão comercial³⁵.

Os grupos independentes, além de desenvolverem diversas atividades em torno de questões culturais do vídeo, introduziram em suas produções audiovisuais um redimensionamento da linguagem clássica do meio. Isso se deu por um processo de **desmitificação** da própria televisão, estabelecendo parâmetros audiovisuais do que seria a realização independente e abrindo várias discussões como a viabilização da qualidade na produção eletrônica e a linguagem cinematográfica aplicada ao vídeo³⁶.

Grande parte dos produtores independentes constituíram-se em microempresas produtoras de vídeo e recorreram também às modernas tecnologias para introduzir desenhos novos em seus programas, dada a maior manobrabilidade dos equipamentos para a gravação de exteriores em circunstâncias que, até então estavam quase fechadas aos velhos equipamentos³⁷. Os realizadores independentes acabaram por conquistar alguns espaços junto à TV *broadcast* que assimilou aspectos de uma estética construída no processo de suas experiências no decorrer da década de 80 e, mais recentemente, absorveu alguns de seus realizadores. Seguindo os caminhos da terceirização, que começavam a abrir-se na década de 90, a produção independente passa a constituir-se enquanto produtoras profissionais, disputando entre si um mercado formal, dedicando-se com ênfase a produzir para grandes instituições, empresas

³⁵ Ibid. p. 89.

³⁶ Ibid. p. 92/93.

³⁷ GETINO, Octavio. *Introducción al Espacio Audiovisual Latinoamericano*. Buenos Aires, INC, 1990, p. 29.

e projetos de programas para emissoras, sejam as redes convencionais ou às TVs que recentemente vem sendo implantadas em vários tipos de recepção (cabos, mmds, etc).

O REALIZADOR POPULAR

É necessário deter-se um pouco no contexto histórico em que este realizador atuava na década de 80. O fato de realizar-se vídeo que contestava o estabelecido, marcava a produção videográfica latinoamericana, que alguns chamavam de "tradição revolucionária", traduzindo-se isso numa pretendida linguagem inovadora que correspondeu na prática a um discurso panfletário muito adequado para a propaganda política. Os regimes políticos dessa época neste continente, descuidaram da estrutura social, produzindo em setores populares e em grupos ligados a estes, práticas organizadas de manifestações reivindicativas e contestatórias que precisavam expressar-se. Foram produzidos vídeos de diversos tipos, principalmente os que denunciavam situações, os de registro social e os que difundiam eventos e práticas da cultura popular.

Para falar de realizador de vídeo popular³⁸ no Brasil, vali-me, particularmente, de elementos encontrados nas experiências ocorridas no

³⁸ Pode-se conceituar Vídeo Popular como:

- A produção de programas em vídeo por grupos ligados diretamente a movimentos populares, como por exemplo os sindicatos e as associações de moradores em movimento dos sem terra.
- A produção de programas de vídeo por instituições ligadas aos movimentos populares para assessoria, e colaboração regular, com grupos da igreja, a Fase, e Ibase, Centro de Defesa dos Direitos Humanos, entre outros;
- A produção de programas de vídeo por grupos independentes dos movimentos populares que por iniciativa própria os elaboram sob a ótica e a partir dos interesses e necessidades desses movimentos, que são seu público mais importante;
- O processo de produção de programas de vídeo com a participação direta de grupos populares em sua concepção, elaboração e distribuição, inclusive apropriando-se dos equipamentos de vídeo;

campo de ação do vídeo popular no ABC paulista, que serão aprofundados no capítulo que aborda a experiência (CAPÍTULO III) . Acrescentaria somente que o realizador popular se caracteriza ao atuar num determinado contexto, e tem como objetivo prioritário a luta pela transformação da sociedade³⁹.

Para Sodré, o vídeo, que é uma corrente de transmissão entre os realizadores e os receptores, é também a causa⁴⁰. Um realizador de vídeo, portanto, defronta-se com elementos que não são necessariamente técnicos, mas o mais importante são aspectos do assunto, dos objetos, das falas e das pessoas que estão sendo gravadas são o mais importante⁴¹, de onde se extrai a informação visual.

Na década de 80, no campo do próprio vídeo popular, constatava-se que predominava entre os realizadores populares a falta de uma formação estética para produzir programas “visualmente agradáveis”. Essa deficiência levava a uma “linguagem” através de uma “intuição plástica” que amenizasse a predominância do conteúdo verbal ou através de um som que preenchesse lacunas de uma forma visual insatisfatória⁴².

Um realizador deste tipo tinha como principal característica ser polivalente nas funções que envolvem uma produção videográfica. As lacunas de uma formação estética deficiente faziam com que o momento da captação da imagem e da finalização do vídeo fossem os mais

-O processo de exibição de programas de interesse dos movimentos populares, produzidos em vídeo ou utilizando-se como suporte a nível grupal, para informação, animação, conscientização e mobilização (Revista Proposta n. 43, p.60).

³⁹ MEJÍA, Alberto L. Um novo conceito de comunicação: o destinatário é o sujeito in: *Rev. Proposta* n.43. R.J. Fase. nov.1989, p. 61

⁴⁰ SODRÉ, Muniz. *O vídeo popular e a televisão*. Palestra proferida no IV Encontro Nacional da ABVP, realizado em Alcobaça, Bahia, em 21/03/1990. Mimeo, p. 7.

⁴¹ SANTORO, Luiz F. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus, 1989, p. 105.

⁴² URICOECHEA, Sady F., *Home Video: Da casa para a praça*. Dissertação de Mestrado, São Bernardo do Campo - SP, IMES, 1991, p.40.

importantes porque sobre essas funções recaía o poder de intuição, sensibilidade e síntese deste realizador.

O vídeo popular, apesar de algumas características comuns com o independente, enquanto sua raiz alternativa e as influências sofridas pelos seus realizadores, difere deste por ter um forte vínculo com o movimento social, confundindo-se por vezes com a militância política.

CAPÍTULO II - EXPERIÊNCIAS DE VÍDEO NO ABC PAULISTA

A segunda parte deste trabalho situa um conjunto de práticas de vídeo que se desenvolveram na década de 80 no ABC paulista: o "Núcleo de Memória Popular do ABC", do Instituto Metodista de Ensino Superior do ABC, que foi de fundamental importância por integrar e promover experiências pioneiras da área de comunicação dessa região; a TVT - TV dos Trabalhadores, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, importante por ser uma experiência regional desenvolvida a partir de um sindicato; e a experiência de Santo André que será analisada no próximo capítulo.

O ABC paulista

Segundo dados de uma pesquisa feita pelo Instituto Municipal de Ensino Superior de São Caetano do Sul - IMES em 1985, o ABC paulista é uma região onde predomina a classe média, de traços conservadores e hábitos consumistas. É um próspero cinturão industrial com grande concentração de montadoras de automóveis, que empregam milhares de metalúrgicos. Essa atividade fez surgir um forte movimento sindical nas cidades de Santo André, São Bernardo e São Caetano. A região tinha na época 2,1 milhões de habitantes. Traduzido em números, o ABC decepa os extremos da pirâmide social: são poucos os ricos (6%), raros os pobres (2%), a maior parte da população (92%) ocupa as faixas socioeconômicas B, C e D. Aí os estabelecimentos públicos de ensino superam em três para um os estabelecimentos particulares. Ainda de acordo com a

pesquisa, 53,4% das pessoas lêem o jornal local, o Diário do Grande ABC, e 80,2% possuem TV em cores.

Esses dados mostram que boa parte da informação da população vem de um único órgão de imprensa escrita local, ao lado da TV comercial que funciona como fonte principal de informação¹.

Apesar dos traços conservadores detectados pela pesquisa citada, a região foi no passado palco de intensas lutas anarquistas e libertárias, tendo papel importante nas greves e manifestações do início do século. Naquela época, vários jornais foram editados na região ao tempo que se desenvolveu uma "arte proletária" na poesia, no teatro, na música e na pintura. Esse aspecto da formação socio-cultural da região deve-se, prioritariamente, à presença de imigrantes italianos que traziam consigo "sonhos de uma sociedade libertária construídos nas lutas operárias do século XIX na Europa"².

A indústria cultural se estabelecia no final da "era do rádio" e nos primórdios da era da televisão, implantada no Brasil a partir de 1950 com a TV Tupi de São Paulo. Enquanto isso, desenvolvia-se no ABC a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, construída em São Bernardo do Campo com ambição de grande estúdio. Tal projeto antecipava, por assim dizer, uma "nova fase da ordenação da economia especificamente na região, o desenvolvimentismo"³.

Essa fase, marcada a partir dos anos 60 pela implantação do setor secundário e conseqüente ampliação do parque industrial, transformou rapidamente o ABC. Instalaram-se grandes montadoras de veículos

¹ Revista Veja - *Cidades: A República do ABC*. 11/12/85. p.92.

² FESTA, Regina. *TVT - TV dos Trabalhadores: A leveza do alternativo*. SP, ECA -USP, 1991, p. 48

³ *Ibid.* p. 49

automotores, provocando assim a concentração de uma base metalúrgica de aproximadamente 40 mil trabalhadores.

Durante o regime militar instaurado em 1964, foram instaladas as bases da nova indústria eletrônica e, apesar da criação da reserva de mercado na área de informática durante o período, as grandes empresas e bancos puderam implantar, no ABC principalmente, as novas tecnologias japonesas, norte-americanas e alemãs⁴. Isto se deu no mesmo contexto da constituição da indústria cultural como modelo integrador: a TV Globo tornou-se um poder nacional, e os brasileiros puderam comprar da nova indústria eletrônica aparelhos de TV em larga escala para assistir aos “discursos da razão sistêmica”, filmes (norte-americanos), novelas e publicidade de consumo recém-chegada⁵.

A indústria cultural acabou conectada a indústria de serviços (setor terciário) no ABC, absorvendo os investimentos pesados antes destinados ao setor secundário. Na década de 80, mais acentuadamente na sua segunda metade, a iniciativa privada aplicou na região US\$ 100 milhões na construção de *shoppings*. Hoje o ABC é o quarto mercado consumidor do país, somente superado pelas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A renda per capita é de US\$ 5066 enquanto a do Brasil é de US\$1600⁶.

Paralelamente a todo esse reordenamento da economia, continuavam a desenvolver-se manifestações culturais que, de alguma maneira, se contrapunham à indústria cultural emergente. Situam-se nesse contexto as experiências em vídeo mencionadas, que têm como ponto comum a perspectiva de TV localizada. Embora ocorrida fora da região aqui

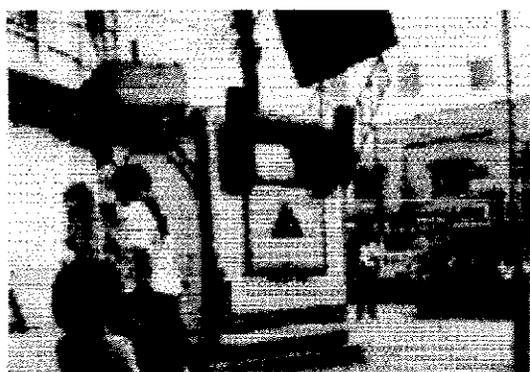
⁴ Ibid. p. 51.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. p. 57.

estudada, não se pode deixar de mencionar a experiência da TV Olho por ser a primeira TV de rua desenvolvida no Brasil e, por seu pioneirismo, influenciou as demais.

A exibição de vídeos nas ruas, que mais tarde ficou conhecida como "TV de rua", apareceu no Brasil de forma sistemática a partir de 1980, nos moldes de um sistema conhecido nos Estados Unidos como "Visual People", desenvolvido nos principais centros urbanos do mundo como veículo de lazer, informação e cultura⁷.



Cabine na praça da Emancipação em Duque de Caxias - R.J.

A experiência denominada TV Olho aconteceu em Duque de Caxias - RJ (Baixada Fluminense), e desenvolveu-se a partir de uma organização publicitária - PUBLIVÍDEO, associação de profissionais com

preocupações culturais e com capacidade técnica de produção com qualidade profissional.

O projeto previa a implantação do "Visual People", instalando o primeiro módulo numa praça pública em Duque de Caxias para, em seguida, expandi-lo para outras cidades da Baixada Fluminense.

O equipamento implantado para a consecução do projeto compunha-se de uma cabine equipada com televisores e um telão, permitindo maior área de alcance visual, inovador para a época.

⁷ Ver anexo 2.

Enquanto programação, o projeto previa, dentro de um espaço de seis horas, assuntos referentes a cultura, música, arte e folclore, informações de interesse comunitário da região⁸ .

Alguns detalhes dessa programação, que foi efetivamente veiculada, foram obtidos através de entrevista que José Luís Andreoni e José Fileto, participantes da primeira equipe, concederam para este trabalho.

"De início, reproduziu-se a programação da Globo para, nos intervalos, veicular propaganda do comércio local em forma de reportagens de rua. Quando se ampliou, deu lugar a programas locais com artistas da região". Da programação constavam:

A programação de uma hora e meia semanal, com blocos de dez minutos, procurava intercalar publicidade do comércio local, que não foi receptivo à idéia. Manteve-se a reprodução da programação esportiva da Globo, atingindo o espectador ocasional no ponto de exibição central, ao mesmo tempo em que se procurava atingir outros espectadores nos bairros que eram visitados alternadamente por uma perua kombi da TV Olho, com uma programação específica - TV Olho Comunitária: vinheta de abertura com imagens da cidade; na Boca do Povo - entrevistas e reportagens de rua; em Sociedade Todo Mundo Sabe - notas sociais da cidade; documentários especiais de manifestações culturais da região; reconstituição ficcional de reportagens e informações documentais.

"O interessante da experiência se deu no primeiro ano (80/81)". Andreoni diz que a falta de recursos econômicos pressionou para que a programação fosse preenchida prioritariamente por clips. Houve também uma tentativa de "instrumentalização" da TV Olho por políticos locais.

⁸ Ver anexo 3.

Assim, mesmo descaracterizando-se, a TV Olho sobreviveu até 1984. De qualquer modo, esse projeto influenciou efetivamente outras experiências no decorrer da década de 80, exemplo muito conhecido disso foi a TV Viva no Recife (PE), na região nordeste do Brasil, que foi calcada nos mesmos moldes do projeto da TV Olho, o "Visual People"⁹.

NÚCLEO DE MEMÓRIA POPULAR DO ABC

O núcleo nasceu em 1982 no Instituto Metodista de Ensino Superior em São Bernardo do Campo com o propósito do resgate oral da memória de imigrantes da região do ABC, da edição da memória do migrante que chega ao ABC e da pesquisa dessa memória em transformação no universo sindical e popular.

Em entrevista para o presente trabalho, Luiz Roberto Alves, coordenador do núcleo, fala da edição de duas revistas especializadas sobre a produção cultural do ABC apoiadas em pesquisas de historiadores. Essas publicações tinham como função "tirar o núcleo só do folclore e emprestar-lhe embasamento científico".

Pela visão de focar a memória não como algo estático, procurou-se criar um banco de memória em imagens associadas às informações de um contexto socio-político.

Havia dois tipos de atividade básicas coordenados por Luiz Fernando Santoro: uma que se dedicava aos alunos de comunicação, para que exercitassem a prática de vídeo na escola, e outra que se dedicava ao

⁹ Maiores informações sobre a TV Viva e outras Tvs de rua no Brasil, disponíveis na Associação Brasileira de Vídeo Popular - ABVP.

levantamento das atividades do movimento sindical. A primeira resultou na realização do vídeo "O Último Garimpo", que versava sobre um tema novo para a época, a ecologia, tendo como assunto o lixo do bairro do Alvarenga.

Luiz Roberto afirma que, em 1984, o patrocínio para um encontro para a formação e o conhecimento de quem realizava vídeo na região acabou sendo o germe da atual ABVP - Associação Brasileira de Vídeo Popular.

Para os pressupostos teóricos do Núcleo de Memória Popular do ABC, foram analisadas três vertentes: Marshall Macluhan, Nestor Cancline e Jesus Martin Barbero. O primeiro, Macluhan, acabou sendo descartado, porque não se acreditava no fato cultural visto sob a ótica da "aldeia global", já que se desejava localizar a informação dentro de um contexto.

Para Luiz Roberto Alves, nas outras visões, Barbero e Cancline, a informação passa por um "baú cultural" que, mesmo tornando híbrido o encontro com a cultura de massa, garante alguns valores de resistência cultural. Essa "forma de olhar está ligada a pedagogia de Paulo Freire, que é um olhar para a cultura popular que não é gratuito".

Esses pressupostos buscavam um grau de identidade a partir de um processo de "educabilidade com os valores culturais". O processo apoiava-se na memória literária, porque esta guarda valores culturais e em um banco de imagens da memória popular, que poderia promover a convergência de informações. Nesse núcleo de memória era possível a conexão esporádica com outras entidades civis: Centro Pastoral Vergueiro, Centro de Estudo Políticos e Sociais do ABC, Cepis, etc, que já vinham trabalhando com vídeo junto aos movimentos sociais.

O Núcleo de Memória Popular do ABC foi fechado em meio a uma crise interna do IMES - Instituto Metodista de Ensino Superior, em 1986. Para Luiz Roberto Alves, que acompanhou toda a história do núcleo, "hoje já não existem os motivos que embasaram aquela experiência e o que ficam são seus fragmentos e resultados políticos, embora continue atual a preocupação cultural"¹⁰.

A TVT - TV dos Trabalhadores

A TVT nasceu em fevereiro de 1986 de um projeto de comunicação que buscava redimensionar o vídeo como opção de formação dos operários no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema¹¹. O primeiro vídeo realizado foi "Vamos Abrir o Pacote", na conjuntura do Plano Cruzado.

Em junho daquele ano, foram aprovados recursos da ICCO - organização não-governamental holandesa - para a compra de novos equipamentos. O Fundo de Greve dos metalúrgicos de S.B.C., enquanto entidade civil, seria responsável pela equipe de realização, e o financiamento seria destinado apenas para recursos técnicos.

O uso desses equipamentos foi para os mais variados fins: formação sindical, propaganda, documentários e ficção. Houve co-produções com outros grupos na organização da "primeira rede nacional alternativa de vídeo", durante a greve geral de 1986, para a realização de programas políticos para a televisão (horário destinado ao Partido dos Trabalhadores

¹⁰ As produções do Núcleo se encontram no IMES na Diretoria de Pós-graduação e Comunicação.

¹¹ FESTA, Regina. *TVT - TV dos Trabalhadores: A leveza do alternativo*. SP, ECA -USP, 1991, p. 60.

pelo TRE - Tribunal Regional Eleitoral), em gravações e co-produções internacionais na luta pela conquista de um canal de rádio e televisão.

A TVT solicitou a concessão do canal de rádio e de TV, o que foi negado em 1988, quando se decidiu criar uma produtora profissional na cidade de São Paulo desvinculada do sindicato, para dar início à Rede de Comunicação dos Trabalhadores - RCT, fundada oficialmente em 1989, com o objetivo de ampliar o acesso dos trabalhadores aos diferentes meios e a processos de comunicação. Criada a TVT em São Paulo, a TVT de S.B.C. "passou ao controle total dos operários e, a partir daí, a gestão e a participação nos projetos tomaram rumos diferentes", como colocou Regina Festa, que dirigiu a TVT nos seus primórdios e transformou estudo sobre essa experiência em tese de doutorado.

O projeto inicial da TVT, apresentado em 1986, partia do pressuposto que o vídeo não pode ser visto fora de uma estratégia de comunicação e previa quatro objetivos:

- tornar possível a rápida chegada do pensamento da liderança aos trabalhadores;
- fazer com que o pensamento e a ação dos trabalhadores chegassem rapidamente às lideranças;
- possibilitar que a ação política do conjunto da categoria atingisse rapidamente os movimentos populares e a sociedade;
- formar novas lideranças e novos quadros.

Em 1987 a TVT, o INCA - Instituto Cajamar (instituição nacional de formação dos trabalhadores relacionada com a CUT) e a Crocevia (ONG italiana) realizaram em convênio o projeto "Formação de trabalhadores

com vídeo", que previa a compra de equipamentos *broadcast* para o Instituto Cajamar e a realização de quarenta programas de 15 minutos.

Foi em 1988 que, pelo fracasso das negociações do sindicato em conseguir as concessões de rádio e TV, decidiu-se por uma nova estratégia: a criação de uma estrutura independente, dos trabalhadores, voltada para a comunicação - RCT (Rede de Comunicação dos Trabalhadores), cujos objetivos eram a formação política e sindical, a pesquisa e a democratização dos meios de comunicação.

Regina Festa avalia a prática da TVT como um cotidiano que superava as gravações de imagens e se envolvia na própria história dos trabalhadores de todo o país. A autora afirma que a TVT nasceu de um sindicalismo de base, de uma central sindical e de um partido político. A "TVT jamais organizou o espaço político em toda a trajetória. Ela foi reflexo dele, dentro das limitações oferecidas pelo vídeo e das possibilidades de acesso à televisão"¹².

A TVT atuava gravando e exibindo, junto ao sindicato (circuito interno, videoclube, formação, exibição para a Escola de Formação, gravações de seminários e assembléias, depoimentos históricos, arquivo de imagens); junto à categoria (manifestações, greves, mobilizações, campanhas salariais, comissões de fábrica, negociações, eleições); junto à CUT (greve geral, congressos, encontros de trabalhadores, produção de programas específicos e publicidade para a televisão); junto a movimentos e organizações sociais (mulheres, trabalhadores sem terra, menores).

¹² Ibid. p. 96.

A TVT atingiu prioritariamente uma base de trabalhadores de S.B.C. Ainda segundo a avaliação de Regina Festa, as primeiras discordâncias manifestadas entre diretores do sindicato, ao avaliarem os vídeos, sobre o que se podia ou não dizer, o tom do humor (por vezes visto como contravenção), a convivência com a imagem, "foram elementos que estiveram permanentemente em discussão no uso do vídeo gerando conflitos intermináveis".

Estabeleceu-se um choque permanente entre "o sujeito, a imagem, os conceitos políticos, o controle sobre a mensagem e a produção em geral". O senso comum dos espectadores era o "modelo fragmentado da televisão, os efeitos eletrônicos, a narrativa do espetáculo".

Na medida em que a TVT foi se consolidando, foram aparecendo aspectos do projeto que iam além da produção de imagens:

- Uso sistemático do videoclube e da videoteca: requisição de fitas e aparelhos de videocassete para exposições; a divisão temática dos títulos; sistema de gravação da televisão e da parabólica, cujos programas eram solicitados por trabalhadores de S.B.C., instituições sociais e dirigentes da CUT.

- Arquivo: festas, festivais, campeonatos, depoimentos, discursos, apresentações culturais, "metade desses vídeos nunca foi editado", mas "entre erros e acertos, conseguiu-se montar um arquivo histórico dos metalúrgicos na década de 80.

- A formação dos trabalhadores metalúrgicos para a produção de vídeo se deu, na prática, por meio de cursos, inclusive no exterior. A equipe básica da TVT no sindicato foi formada por trabalhadores que operam até equipamentos de qualidade *broadcast*.

Credenciada como qualquer outra televisão, a TVT cobriu e acompanhou a Assembléia Nacional Constituinte. Na esfera de encontros internacionais realizados no Brasil, a TVT cobriu em maio de 1987 a Conferência Sindical Latino-Americana e Caribenha sobre a Dívida Externa, realizada na Unicamp. A partir desse evento, foram realizadas co-produções entre a TVT e o Departamento de Multimeios da Unicamp. A TVT também cobriu, em 1987, o encontro internacional das montadoras automobilísticas no Instituto Cajamar.

Realizou também publicidade para a televisão e programas específicos como "Hiperinflação", em 1989.

Segundo a avaliação da autora, "a TVT nasceu da percepção de que os trabalhadores deveriam construir meios próprios e, nesse sentido, a TVT pode ser relacionada com o projeto de modernidade da classe trabalhadora". Regina Festa ainda aponta uma contradição: "o vídeo é um instrumento que não se presta à agitação política, ao discurso; exige uma forma (significado) que escapa ao controle da direção (do sindicato). O fato da imagem ser organizadora a partir de valores, e não da política, afasta e cria impasse com a visão instrumental dos meios"¹³.

UMA EXPERIÊNCIA EM SANTO ANDRÉ

A experiência de Santo André compreende três momentos distintos. O primeiro desenvolveu-se numa entidade civil, o CEPS - Centro de Estudos Políticos e Sociais do ABC (ONG), de 1981 a 1984 e correspondeu ao uso pedagógico do vídeo.

¹³ FESTA, Regina. *TVT - TV dos Trabalhadores: A leveza do alternativo*. SP, ECA -USP, 1991, p. 161/2.

A experiência foi retomada efetivamente no ABC numa entidade sindical, o Sindicato dos Rodoviários do ABC, a partir de 1986 caracterizando o segundo momento¹⁴. Ao mesmo tempo em que o vídeo continuava a ser usado como registro, segundo os interesses da entidade, experimentava-se uma relação direta com o público através da “câmera aberta” e outras linguagens condensadas no vídeo pela Gabriela Eletrônica, ônibus equipado com palco, vídeo e som para animação cultural.

Essa busca de relação com o público inseria-se num contexto geral de experimentação do impacto dos novos meios de comunicação sobre a animação cultural, através de vídeos nas ruas, as ‘tvs de rua’. No Brasil, nesta época, aconteciam e viriam a acontecer pouco depois experiências deste tipo como as do ABC paulista, TV Viva - Recife, TV Maxombomba - Baixada Fluminense, TV Anhembi - São Paulo.

O terceiro momento aconteceu numa instituição pública, a prefeitura de Santo André, entre 1989 e 1991. Basicamente continuavam as mesmas linhas mestras de trabalho: por um lado o atendimento a serviços demandados pela instituição, vídeoteca, cine-vídeo, oficinas e produção de vídeos institucionais; por outro lado a experimentação do meio vídeo através da “Perua Eletrônica” que exibia uma programação experimental quinzenal em logradouros públicos. Neste momento experimentava-se o meio-vídeo numa estratégia que visava à programação para o que chamo

¹⁴ No período entre 1984 e 1986 se deu a realização de vídeos em colaboração com outras entidades através dos contatos proporcionado pelo intercâmbio de pessoas num encontro de produtores de vídeo popular que originou a ABVP.

aqui TV localizada¹⁵, num veículo semelhante aos utilizados pelas Tvs de rua (Perua Eletrônica - veículo pequeno com vídeo e som para exibição).

Tinha-se como meta a implantação de uma TV localizada e a experimentação de programas que vinha no sentido de adequar-se à localidade, aplicando-se para este fim o conhecimento obtido nas experimentações nos momentos anteriores.

A programação que se dava na Perua Eletrônica compunha-se de programas que se originavam prioritariamente de temas extraídos do cotidiano, como por exemplo, o vídeo analisado no CAPÍTULO III que trata dos “sacoleiros” do Paraguai.

Nos limites da experiência de pequeno grupo - microtelevisão, que se aventurava numa programação um pouco mais ampla para uma TV localizada, ainda se experimentou a mescla de documentário e ficção, tendo em conta aspectos regionais e universais (vide o mesmo exemplo). O processo foi acompanhado de uma pesquisa qualitativa buscando não só contabilizar a taxa de presença nas exibições públicas mas também o nível de atenção e reação dos espectadores, atestando as possibilidades reais deste tipo de TV.

A experiência de Santo André, que constitui o objeto desta pesquisa, será analisada em detalhes no CAPÍTULO III.

¹⁵O termo TV Localizada, nomeia uma possível TV que a partir da proximidade geográfica possa desenvolver um processo de interação com a população de uma localidade específica, caracterizando-se neste processo uma maneira de acesso público que não se limite a uma participação meramente política (representatividade deliberativa na programação), mas na própria programação através do processo de realização. Assim, diferencia-se da idéia predominante de TV Local que atende necessidades de poderes locais, sem preocupação com o acesso público na programação, limitando-se a serviços determinados unilateralmente, geralmente reforçando os aspectos regionalistas e servindo também, por vezes, de repetidoras de redes comerciais; e de TV Comunitária que no Brasil tem se limitado a pequenos grupos, TVs de circuito fechado, sejam em entidades públicas ou civis. Apesar de objetivarem uma TV de acesso público, através de conselhos representativos para deliberar uma programação, em geral, preocupam-se apenas com as mensagens que veiculam, visando convencer um grupo de alguma idéia não apostando num

A experiência de Santo André, que constitui o objeto desta pesquisa, será analisada em detalhes no CAPÍTULO III.

CAPÍTULO III - UMA EXPERIÊNCIA EM SANTO ANDRÉ: OS TRÊS MOMENTOS DE UMA "EXPERIENCIAÇÃO"

A experiência que será analisada aconteceu no ABC paulista entre 1982 e 1991, período chamado neste trabalho de década de 80. Participei ao lado de outros integrantes das sucessivas equipes¹ e transformo-me aqui em investigador da experiência, após um período de afastamento que possibilitou a reflexão crítica. Uso o termo “experienciação” para retomar o conceito de “experiência aberta” do qual Eco parte, em que a experiência torna-se “suporte e ponto de partida para um processo constitutivo do objeto enquanto experienciado, quer dizer enquanto plenamente realizado”².

A experiência tratada aqui está circunscrita à microtelevisão. Segundo Machado, a microtelevisão é a "TV dos pequenos grupos qualitativos", seja em atividades de artistas plásticos - videoarte - ou de militantes de grupos políticos ativos³.

O vídeo portátil permitiu experimentar televisão fora da indústria do entretenimento. No Brasil o vídeo foi usado a partir da década de 60 como instrumento pelos videoartistas na produção das artes plásticas. O

¹No primeiro momento (ABC vídeo - CEPS), exerci as funções de diretor-produtor, câmera e editor; ao lado de Cristina Vara, assistente de direção-produção e repórter; Nanci Barbosa, produção; Rachel de Almeida, assistente de produção. No segundo momento (Sindicato dos Rodoviários do ABC - Gabriela Eletrônica), exerci, como coordenador de projeto, as funções de diretor-produtor, câmera e editor; ao lado de Rubens Lazarini, direção-produção e repórter-animador. No terceiro momento (Prefeitura de Santo André - TVSA), exerci a função de coordenador geral, ao lado de Ana Maria Escalada, direção, roteiro e edição da Perua Eletrônica; Sergio Berger, assistência de coordenação e cine-vídeo; Lucio Sturn, produção e edição; Carlos Rizzo, agente cultural da Perua Eletrônica; Joaquim Cordeiro, editor; Francisco Oliveira dos Santos, câmera; Tania Garcia, assistente cultural da videoteca; e diretores free-lancer contratados para atender os vídeos de áreas específicas - institucionais.

²ECO, Umberto. *A Definição da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1972, p.96

³MACHADO, Arlindo. Notas sobre uma televisão secreta in: *Televisão e Ideo*, 2ª edição, RJ, Zahar, 1989, p. 56.

gesto performático do artista era registrado em vídeo, mas raramente se explorava possibilidades de uma linguagem própria.

Na transição da década de 70 para a de 80, os militantes de movimentos sociais começaram a utilizar mais frequentemente equipamentos portáteis de vídeo para produzir e difundir programas em circuito fechado e configuram-se assim, o que chamo aqui de realizadores **populares**.

Essa época coincidiu com o florescimento de movimentos sociais e populares, principalmente na região do ABC, e a novidade do vídeo foi absorvida, predominantemente, como um instrumento engajado. Mais uma vez, desenvolveram-se flagrantes formas de **instrumentalização** do vídeo para veicular conteúdos predeterminados que não consideravam a especificidade do meio.

No ABC, os sindicatos foram os primeiros a adotar o **registro** de forma sistemática. Aqui se entende por registro a gravação *in loco*, sem roteiro pré-concebido nem preocupação com a edição que, quando feita, na melhor das hipóteses se limita a "limpar" (eliminar os defeitos de gravação) o material captado pela câmera. Os recursos são mínimos e

praticamente não se usam as possibilidades de edição.

Como consequência, a montagem pode ser feita diretamente na câmera durante a gravação, ou então construída num único plano contínuo, tomado em tempo



Um dos primeiros grupos de vídeo militante do Brasil, entrevista Lula durante a greve dos metalúrgicos do ABC em 1981, na portaria da Volks - São Bernardo do Campo (da esquerda para a direita: Andreoni e Fileto - TV Olho, Mário e Cristina - ABC Vídeo - CEPS).

real. "Grupos populares descobriram as vantagens técnicas e econômicas do vídeo e passaram a registrar a vida cotidiana das organizações de base e a história oral dos povos"⁴. Essa forma de utilização do vídeo reforçava a prática de promover lideranças, divulgava suas atividades e ampliava suas áreas de influência.

O vídeo militante, assim chamado quando a serviço de sindicatos, partidos políticos e movimentos sociais em geral, ao ser exibido na rua, torna-se uma forma sofisticada de panfleto, um "panfleto eletrônico"⁵.

Em 1982, após o surgimento de novos partidos políticos no cenário nacional, e ainda sob os limites da Lei Falcão, que regulava a propaganda eleitoral na mídia, transferiu-se essa experiência promocional do "panfleto eletrônico" para o horário gratuito do TSE - Tribunal Superior Eleitoral na TV. Paralelamente, os realizadores **independentes** comprometeram-se com a imagem eletrônica em outra perspectiva que foi um pouco além do registro.

PRIMEIRO MOMENTO: A EXPERIÊNCIA NUMA ENTIDADE CIVIL

Em princípios da década de 80, Santo André foi palco para atividades que entidades de corte acadêmico, visando a produção de conhecimento junto a setores da população na área de infraestrutura urbana, começavam a utilizar o vídeo com perfil pedagógico, em reuniões e na organização de movimentos reivindicativos: o vídeo como suporte didático.

⁴ RANCAGLILO, Rafael. Expansión del vídeo popular como medio de intercambio de información in: *VideoRed* n.8. Lima, IPAL. fev./mar.1990. p.12.

⁵ Panfleto eletrônico, assim como vídeo militante, são denominações que a imprensa da época, pejorativa e indistintamente, dava para todas as formas de vídeo engajado. Ver anexo 4.

A partir das investigações feitas nas entidades públicas e associações no campo das comunicações, Azémard identificou, entre os três grandes tipos de intervenção, a que "experimenta num setor específico (rural, escolar...) para obter uma informação adaptada" à realidade do setor⁶. Essa prática estava presente em entidades como: CEPIS (Centro de Educação Popular do Instituto Sedes Sapientiae); CEPS-ABC (Centro de Estudos Políticos e Sociais do ABC); CEDI (Centro de Estudos de Documentação e Informação), etc.

O CEPS-ABC, com sede em Santo André - SP, em 1982 obteve financiamento recebido do CCFD (Comité Católico pelo Desenvolvimento e Contra a Fome - França), que possibilitou a compra de equipamentos VHS: uma câmera para captação e dois gravadores (VCRs) portáteis para editar e mixar o áudio. "A cooperação internacional contribuiu com a implantação dos primeiros centros de produção de vídeo para fins educativos e sociais de instituições e organismos governamentais" e não-governamentais tanto no Brasil como em outros países da América Latina⁷.

O trabalho organizou-se no CEPS por uma comissão de vídeo - ABC Vídeo, que, como outras comissões⁸, trabalhava de acordo com os objetivos dessa entidade de maneira orgânica.

A atividade da comissão de vídeo consistia em gravar, utilizando para isso o mesmo procedimento do registro: sem roteiro pré-concebido. Em seguida, com a intenção didática, o material captado era roteirizado e

⁶ AZEMARD, Ghislaine. El vídeo: vision histórica y perspectivas futuras in: RICHERI, Giuseppe (ed). *La televisión: entre servicio y negocio*. Barcelona, Gustavo Gili. 1983, p. 263.

⁷ GETINO, Octavio. *Introducción al Espacio Audiovisual Latinoamericano*. Buenos Aires. INC, 1990, p.25.

⁸ O CEPS compunha-se de comissões de trabalho (planejamento urbano, transporte coletivo, economia, assuntos sindicais, etc.) e uma diretoria com pessoas dessas comissões e eleitas a cada dois anos pelos seus filiados.

editado para se conseguir a formatação aproximada de um programa de TV, onde se procurava ressaltar o grau organizativo das manifestações sociais gravadas.

Por exemplo, o vídeo "Plano de Calçamento - Bloquete"⁹, dificilmente suporta até mesmo uma análise técnica, pela precariedade de recursos específicos do uso do vídeo, caracterizando-se a prevalência do discurso verbal sobre a imagem. Os movimentos de câmera acontecem à deriva, sem objetivo visual, seguindo o tempo do discurso falado, que é lento. A "fórmula" desse tipo de vídeo consistia em mostrar, numa introdução à adversidade das condições objetivas (rua sem pavimentação, transporte caro e insuficiente, esgoto a céu aberto etc.), imagens "realistas", para posteriormente, na boca de uma liderança, registrar a proposta de superação desses "males". Esse vídeo mostra em paralelo a situação da população diante do problema de calçamento em duas cidades (Mauá e Cruzeiro) e, valendo-se de um roteiro quase totalmente improvisado, parte de um ponto de vista absolutamente ideológico. O som é predominantemente direto e, na abertura e no fechamento, música em off. Os créditos somente trazem o nome do grupo - ABC Vídeo, Centro de Estudos Políticos e Sociais do ABC - CEPS.

As exibições aconteciam em sedes de associações de moradores, sedes sindicais e salões paroquiais. Procurava-se reforçar o caráter didático, aferindo os resultados obtidos pela assimilação das informações veiculadas no conteúdo dos programas, a partir de discussões com as pessoas envolvidas em atividades reivindicativas.

⁹ Ver sinopses p. 131 e fita vídeo em anexo. Para os vídeos aqui analisados tomei como referência a abordagem que Vonoye faz para filme (Vonoye: 1994).

Esses resultados eram pouco satisfatórios para a comissão de vídeo, pois limitavam-se à discussão do conteúdo do vídeo com a platéia, ficando aquém da expectativa que se tinha do vídeo enquanto meio de comunicação, elemento dinamizador em si. A partir de certo momento, esses resultados não puderam mais ser avaliados, pois a dispersão do público inviabilizou as reuniões.

Mesmo considerando que os motivos dessa dispersão pudessem ser alheios ao vídeo, constatou-se que este não tinha poder aglutinador, muito menos dinamizador, pois era voltado exclusivamente para um conteúdo pré-determinado que não tenha em consideração a especificidade do meio.

Mesmo se tratando da adaptação de uma obra de outro meio para a televisão é necessário atender a especificidade desta. Para Eco, "a televisão dá péssimos resultados quando se quer transformá-la em veículo de obras pensadas e realizadas para outra destinação"¹⁰.

Além dos trabalhos de cunho didático, como por exemplo "O bairro e seus problemas", "A organização dos usuários de transporte coletivo" e "Plano de calçamento - Bloquete", realizações de 1983, eventualmente eram também encomendados por outras entidades programas como: "50 anos de luta" em 1983, "Metalúrgicos e a Conjuntura" do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, "Vídeo Boletim - Recado aos Companheiros" dos metalúrgicos de SBC aos de SP, "Câmera na Câmara" da Câmara dos Vereadores de Santo André e "Encontro dos Advogados" da OAB, realizações de 1984¹¹.

¹⁰ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. S.P. Perspectiva. 1979, p.332.

¹¹ Ver sinopses p. 131

Num momento posterior, integraram-se à comissão - ABC Vídeo, pessoas com projetos que visavam o vídeo para uma "leitura crítica da comunicação" dos meios de comunicação de massa - suporte de leitura - projeto iniciado no Brasil pela União Cristã Brasileira de Comunicação Social e aplicado em escolas, comunidades eclesiais de base e centros comunitários¹². Flusser sugere que aparelhos domésticos de videocassete sejam utilizados "como instrumentos de crítica e de análise das televisões comerciais"¹³. Essa experiência foi realizada em 1983 no Parque das Américas na cidade de Mauá - SP. Através do CEPS, alunos e professores do Instituto Metodista de Ensino Superior de São Bernardo do Campo analisavam em conjunto programas de TV numa disciplina do curso de Comunicação. Apesar de breve e incipiente, essa experiência propiciou a produção de um vídeo, "A Comunidade e a TV"¹⁴.

A ABC Vídeo produziu, também nesta época, um vídeo sobre o programa "O Povo na TV"¹⁵, programa de grande penetração nas camadas pobres da população. A experiência consistiu, basicamente, do recolhimento da programação da TV e sua exibição através do videocassete para provocar discussões com lideranças dos bairros, mostrando a manipulação da informação feita pela TV.

CRÍTICA À INSTRUMENTALIZAÇÃO

O processo aqui descrito ocorreu entre 1982 e 1984 e é passível de crítica por resultar na instrumentalização do meio vídeo. Considera-se

¹²SANTORO, Luiz F. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. S.P. Summus, 1989, p.28.

¹³FLUSSER, Vilém. in: MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. S.P. Brasiliense, 1988, p.28.

¹⁴Ver sinopses p. 131

¹⁵Ver sinopses p. 131

instrumentalização o processo que ocorre alheio à especificidade do meio, transformando-o em mero instrumento no qual "o meio é simplesmente um lugar de passagem, sem compromisso com o sentido e a mensagem"¹⁶.

Essa visão "contentava-se com a concepção instrumental das mídias como simples veículos de conteúdos", acreditando apenas na mudança destes "sem que jamais a forma fosse questionada", valorizando o discurso verbal em detrimento de outros¹⁷.

Esse foco norteava as decisões do CEPS, inclusive, em certo momento, tutelando a comissão e interferindo na concepção dos vídeos a serem realizados.

Apesar do contexto desfavorável, "dominado historicamente pela obsessão da mensagem, do conteúdo e pela abordagem instrumental-pedagógica para ilustrar as 'classes populares', pela fé numa verdade única e a crença na eficácia absoluta do discurso justo"¹⁸, a comissão -ABC Vídeo, procurava valorizar a forma a partir dos conteúdos propostos pelo CEPS. Como diz Noël Bush, "não é possível continuar a atribuir prioridade absoluta ao poder de encantamento da palavra precisa, repetida incansavelmente, enquanto os modos de percepção sociais, dos quais a televisão é apenas um exemplo particular, não são absolutamente regidos por este logocentrismo"¹⁹.

Nesse momento o referencial encontrado pela comissão - ABC Vídeo era, inevitavelmente, o da TV comercial, que explorava os planos

¹⁶ SODRÉ, Muniz. O vídeo é uma corrente de transmissão entre os realizadores e os receptores in: *Video Popular*. n.12. S.P. ABVP. nov./dez.1990. p.6.

¹⁷ BAUDRILLARD, Jean. In: MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens: A ficção na TV*. S.P. Brasiliense 1989. p.155.

¹⁸ *Ibid.* p.155.

¹⁹ BUSH, Noël. In: MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens: A ficção na TV*. S.P. 1989. p. 155.

próximos e um ritmo mais adequado à "telinha", principalmente nas novelas e na publicidade. "Estima-se que, nas grandes capitais do continente, as pessoas assistam de 3 a 5 horas de televisão por dia"²⁰. A familiaridade do espectador com este *timing* da TV inspirava, sugeria elementos com os quais era possível realizar vídeos mais atraentes.

Retomando a visão de que o meio se transforma em mero instrumento, esta já foi severamente criticada por David Mac Dougall quando falava sobre filmes etnográficos: "a precisão do olho da câmera leva ao acúmulo descritivo e os antropólogos a veem mais que prioritariamente como ferramenta para reunir dados, trabalhando só o específico sem abstrair, considerando-a sempre incapaz de uma articulação intelectual séria"²¹.

Essa crítica, embora não possa ser transportada mecanicamente, ela pode ser aplicada a determinados filmes e vídeos que se produziram então, tanto os de "suporte didático" como os de "suporte de leitura", para explicar e justificar pontos de vista, presos a um conteúdo fixo, em que a especificidade de um meio era sistematicamente desprezada.

O vídeo é concebido como mero veículo eficiente, onde se guarda o conteúdo pretendido como se fosse documento escrito, tornando a imagem simples ilustração. A produção de vídeo que não problematiza a linguagem, mas "resulta num amontoado de registros inertes, com a tendência a se constituir num arquivo morto"²². Essa situação é agravada por "causas físicas que outorgam dez anos de vida às fitas domésticas e um pouco mais às semiprofissionais e profissionais"²³.

²⁰ MEJÍA, Alberto L. Periferia Parabólica in: *Proposta*. n.58. R.J. Fase. set. 1993. p.16.

²¹ MACDOUGALL, David. Beyond Observation Cinema in: FRANCE, Claudine. *Pour une Antropologie Visuelle*. Paris. 1979.

²² MEJÍA, Alberto L. O destinatário é o sujeito in: *Proposta*. n.43. R.J. Fase. nov./1989. p.58.

²³ DINAMARCA, Herman. *El video en America Latina*. Montevideo. CEMA. 1990. p.41.

Comunicar de forma escrita, numa tese acabada ou na premência de um panfleto, não é o mesmo que fazê-lo em imagem. Segundo Arlindo Machado, "se for possível falar em códigos videográficos, eles não se dão com a mesma consistência ou a mesma estabilidade das linguagens verbais"²⁴.

Assim o vídeo, tem sua especificidade e sabe-se que um meio utilizado sem respeito às suas características torna-se inócuo. Não se deve imaginar que o vídeo só ilustra, substitui ou ainda se contraponha ao texto e à palavra, porque ele tem uma "linguagem e tecnologia própria"²⁵.

Além da preocupação com a especificidade do meio, buscavam-se temas que pudessem refletir as questões de um momento determinado, de um público específico.

A forma não hierarquizada de trabalho dos integrantes, que se desdobravam em múltiplas funções, embora no momento fosse conjuntural, determinou a qualidade da relação da equipe, que adotou uma prática **horizontal** de trabalho, permitindo uma troca de informações referentes à temática observada, que seriam mediadas pelo vídeo.

TENTATIVA DE SUPERAÇÃO INSTRUMENTAL

Foi então redefinido o papel do vídeo enquanto meio e seu potencial, ao mesmo tempo em que se redimensionou o caráter mediador. A partir desses aspectos inovadores, os vídeos realizados pela comissão passaram a tentar equilibrar forma e conteúdo, ganhando maior aceitação. Isso não ocorria no momento anterior, pois ao supervalorizar-se o conteúdo,

²⁴ MACHADO, Arlindo. *O vídeo e sua linguagem*. Rev. USP. n.16. dez./jan./fev.1992/93. p.10.

²⁵ Ibid.

ofuscava-se a expressão de uma mensagem que poderia nascer do imbricamento entre forma e conteúdo. Aqui convém aclarar que, por um contexto de época, a comissão - ABC Vídeo, como outras equipes, trabalhava em condições precárias, com ausência de infraestrutura técnica e financeira, e as pessoas desdobravam-se alternando-se e acumulando várias funções: câmera, roteiro, produção, edição etc. A distribuição de funções não era hierarquizada, havendo um coordenador de projeto que, na prática, exercia o papel de diretor, mas também assumia as funções distribuídas entre a equipe, geralmente composta por quatro pessoas. Como os vídeos encomendados à ABC vídeo eram financiados pelos solicitantes, foi possível à comissão manter certa independência financeira e relativa autonomia na realização de programas independentes dos projetos do CEPS, como o vídeo "E aí , não sei, só, normal..." realizado em 1983²⁶. A equipe distanciou-se assim da concepção da entidade - CEPS, assumindo a característica de um grupo de realizadores, encontrando na temática "jovem" a possibilidade de experimentar o vídeo como uma mediação que potencializasse os conflitos sugeridos por uma temática, a partir de uma linguagem mais apropriada ao meio, possibilitando o surgimento de expressões a ele inerentes. Assim, procurou-se superar a instrumentalização, evitando a "abordagem tecnocrata", característica das abordagens anteriormente citada, que prejudica o conteúdo político mais amplo e evita o "conflito" que se daria no meio²⁷.

²⁶ Ver sinopses p. 131 e fita vídeo em anexo.

²⁷ BARBERO, Jesús M. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, 1987, p.224.

O vídeo se compõe em três grandes seqüências. A primeira, que é predominantemente ficcional, com inserções de documentário, funciona como um *flash back* da segunda seqüência inteiramente documental.

A primeira seqüência em que se estabelecem em paralelo elementos ficcionais com *takes* documentados, procurava sintetizar visualmente, em ritmo de *clip*, uma situação de perplexidade dos jovens. Os planos são marcados pelos acordes da música em off, pós-sincronizados em estúdio, com tomadas frontais, fixas, e alguns movimentos com a câmera na mão e movimentos óticos. Os planos em *close* se compõem de pequenos movimentos óticos (zoom), para *big close*, e intercalam-se a outros planos, médios e gerais.

A imagem, com iluminação natural, tem sua plasticidade determinada pela definição de cor conseguida no contraste entre a luz do dia e as cores quentes dos elementos de cenografia e de maquiagem.

A seqüência retrata a ação coletiva e num movimento em que o encadeamento rápido com cortes secos sugere o clima de tensão de onde se depreende um ponto de vista ideológico.

A passagem da primeira para a segunda seqüência se dá através de um escurecimento (*fade*). A imagem que se segue é uma rápida panorâmica que se repete a seguir de uma praça localizando uma penteadeira onde um maquiador inicia sua atividade com os personagens do grupo, já visto maquiado na primeira seqüência, denotando que esta é um *flash back*. Há, assim, um reinício em que basicamente se utilizam os mesmos recursos visuais e técnicos entre *closes* e *big closes*, numa estrutura típica de *clip*. A metamorfose sugerida na letra da música em off está presente nos rostos maquiados, num efeito de água sobre espelho. Uma mixagem da

música com o som ambiente marca o início de uma série de entrevistas realizadas pelos maquiados com pessoas que espontaneamente se reuniam em torno do maquiador, enquanto esta trabalhava numa praça em que acontecia uma feira de artesanato.

As perguntas eram incisivas: como sente a vida hoje..? e como a quer daqui prá frente..? e o ritmo era marcado por cortes secos nas respostas, encadeadas à formulação das perguntas.

As respostas, desprovidas de perspectivas de futuro, dão lugar a uma última seqüência, fortemente marcada pela música em off, que recupera a tensão da primeira, no estilo do *clip*, até o final dos créditos.

No final do vídeo há o enquadramento dos mesmos rostos e expressões que se dirigem ao espelho e que, neste, se compõem, correspondendo ao enquadramento da própria câmera. Isso sugeria que buscavam a perspectiva que lhes faltava num espelho que refletia suas próprias imagens.

Após um escurecimento, aparece o título, retirado das expressões de um cartum, feito exclusivamente para este vídeo, que sugeria os três macacos (“não vejo, não falo, não escuto”), aqui três jovens que graficamente expressavam o nome do vídeo: "E aí, não sei, só, normal...".

Os créditos seguem com fundo neutro para designar título, funções (roteiro, atores, edição, câmera e maquiagem), local e ano de produção. O acúmulo de papéis, o não estabelecimento de hierarquia, a falta de precisão na identificação dos nomes e de informação sobre a trilha soora, importante na climatização do vídeo, são lacunas destes créditos.

A identificação da equipe com uma parcela do público, por meio da temática jovem, possibilitou a ampliação do grupo com a confluência de

peessoas que se identificaram com o tema de uma juventude sem perspectiva no ABC paulista. Houve **interação** interlocutor(espectadores) - equipe: eram jovens que gravitavam na área cultural-artística da cidade de Santo André; gente de teatro, dança, cartum, artes plásticas, cinema, professores do magistério público ou prestadores de serviços em entidades civis e desempregados.

As pessoas que passaram a fazer parte da equipe, além de reconhecerem no vídeo as possibilidades de um meio inovador de expressão, sentiram na equipe que operava os equipamentos a disposição de integrá-los ao processo de criação de um produto como realizadores, o que superaria sua condição de simples espectadores.

O processo de realização, iniciado em longas discussões do roteiro, partia da aspiração de mesclar documentário/reportagem (freqüentes na utilização do vídeo nos movimentos sociais) com a ficção (presente na TV comercial). Pretendia-se conferir ao vídeo uma narrativa que colocasse no mesmo patamar as percepções estéticas e as possibilidades inventivas que a técnica viabilizasse, mesmo que os recursos fossem precários.

A existência de um local adequado à reportagem, onde jovens já se reuniam habitualmente aos sábados, favoreceu a realização desse vídeo; e o fato de algumas pessoas do grupo serem originárias de teatro possibilitou um melhor tratamento dramático ao aspecto ficcional. O vídeo correspondia ao momento exato vivido por esse grupo, não havia um distanciamento ao se documentar e ao se representar.

Os realizadores eram parte do mesmo meio dos que eram gravados, por isso, no momento da gravação, houve um bom *feed-back*, pois todos

se sentiram integrados ao processo, mesmo os que participaram lateralmente estavam identificados com a temática e com o momento. Esse processo compreendia o "tempo relativamente curto" da realização de vídeo e também a pequena distância, não só física como ideológicas, entre o lugar de produção e o local de exibição²⁸.

O vídeo foi exibido, pela primeira vez, na I Mostra de Vídeo de Santo André em 1983²⁹, na qual a partir de visões diferenciadas de diversos realizadores, ocorreu grande troca de experiências estéticas. A temática do jovem destacou-se num evento que também aparecia como meio de expressão jovem. Neste caso estão os vídeos "E aí, Não sei, Só, Normal..." do ABC Vídeo, "Marly Normal" e "Garotos do Subúrbio" realizados pela produtora Olhar Eletrônico, que foram destaque nessa mostra.

Durante essa primeira exibição houve novamente **interação**, agora com uma parcela significativamente maior de público acontecia uma verdadeira **imersão** no vídeo. Para Dantas, em debate na imprensa por ocasião da abertura do Festival Videobrasil em 1994, a imersão total "é reconhecer a existência de todos os nossos sentidos enquanto apreciamos uma obra"³⁰. A interação ficou clara nas manifestações e reações da platéia, observadas nos momentos de exibição e nas discussões posteriores. De certa maneira, configurou-se a idéia de interação também apresentada por Dantas, em que há a "incorporação da ação do espectador e do mundo ao seu redor com a ação da imagem"³¹.

²⁸ MACHADO, Arlindo. *Arte do vídeo*. S.P. Brasiliense, 1988, p.93.

²⁹ A I Mostra de Vídeo de Santo André", proposta pela ABC Vídeo CEPS à Prefeitura de Santo André através do Departamento de Cultura, cujo diretor era o cineasta Heitor Capuzzo, foi realizada em nov/dez de 1983 (anexo 5) sem a participação do proponente enquanto organização. Essa Mostra foi regulamentada em 1990: assunto tratado no capítulo TVSA.

³⁰ DANTAS, Marcelo. Mídias promovem encontros de saberes e culturas. *ESP*. 20/11/1994. D5.

³¹ *Ibid.*

SEGUNDO MOMENTO: ALÉM DO TÉCNICO - A EXPERIÊNCIA SINDICAL

No Brasil existe campo fértil para o desenvolvimento de uma expressão em vídeo, pois, no processo de implantação da TV comercial entre nós, TVs de rede submetidas a um controle centralizado chegaram a um padrão técnico bastante desenvolvido na relação de familiaridade TV/público.

Tal implantação aconteceu na década de 60, verificando-se a partir daí, um fenômeno que pode ser chamado de "alfabetização visual". A partir dos anos 70, a TV consolidou-se com a popularização do "padrão global" como estética televisiva em amplos setores da sociedade, que incluem populações não letradas. Dantas, ao se reportar ao potencial das mídias eletrônicas, afirma que hoje existem "mais alfabetizados em mídia do que alfabetizados em letras"³². O nível de sofisticação dessa TV está assimilado pelos espectadores mesmo para uma possível TV diferenciada, que tenha como referência outros pressupostos. Para Barbero, os telespectadores dominam perfeitamente essa linguagem, embora desconheçam sua especificidade técnica³³.

Apesar da familiaridade do público e dos eventuais realizadores, que também faziam parte desse público, para os que atuavam junto ao movimento social numa primeira instância só existia a necessidade de aprimoramento técnico e a busca de uma formatação mais adequada para expressar os conteúdos dos vídeos produzidos. Esses realizadores

³² Ibid.

³³ BARBERO, Jesús M. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, 1987, p.242.

começaram a se organizar com o objetivo de sistematizar discussões que até então eram informais, no momento em que a sociedade vivia um contexto de valorização da organização para o reconhecimento do específico de cada atividade, fosse ela de caráter sindical ou não. Tal organização, que será descrita adiante, materializou-se um pouco mais tarde.

Particularmente, algumas pessoas que vivenciaram a experiência do grupo na realização do vídeo "E aí..." e quiseram continuar a desenvolver atividades em vídeo, sentiram a necessidade de aprimorar-se tecnicamente para avançar na experiência acumulada. O trabalho desenvolvido até então teve como saldo positivo a afirmação de uma relação de horizontalidade. Os produtores de vídeo dispostos a trabalhar com horizontalidade poderiam aperfeiçoar-se chegando à condição de realizadores, isto é, pessoas que se envolvem com a concepção e a criação, ainda podendo ter a vantagem de não haver a fragmentação do processo de trabalho como acontece nas sociedades industriais. Ortiz cita tal processo em oposição com a "fabricação da telenovela e a produção industrial em geral"³⁴, para que, nas palavras de Machado, a TV não fique nas "mãos apenas de 'profissionais' destituídos de senso crítico ou para que o seu exercício não se dê à revelia das instituições democráticas"³⁵.

A ORGANIZAÇÃO DOS REALIZADORES POPULARES

Em 1983, por ocasião do congresso da classe trabalhadora (Conclat) realizado no Pavilhão Vera Cruz em São Bernardo do Campo, no qual se

³⁴ ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção*. 2 ed. S.P. Brasiliense, 1991, p.150.

³⁵ MACHADO, Arlindo. *Arte do vídeo*. S.P. Brasiliense, 1988, p.87.

fundou a CUT - Central Única dos Trabalhadores, produtores de vídeo popular, que atuavam junto aos movimentos populares de diversos segmentos e entidades³⁶, vindos de várias regiões do país, encontraram a oportunidade, até então inédita, de introduzir a tecnologia do vídeo num evento de grande alcance.

A estrutura de produção montada teve um perfil profissional. A captação se deu em VHS através de várias câmeras: geral, palco, plenário, reportagens e externas. A finalização foi em U-matic e o produto final, "Conclat 83", foi distribuído para vários sindicatos no Brasil.

O encontro proporcionou, além do resultado prático, o estreitamento de laços de cooperação entre os realizadores. Para cobrir o evento, várias equipes trabalharam em conjunto, favorecendo o conhecimento e a troca de informações entre produtores populares, até então pulverizados nos movimentos sociais. Essa aglutinação propiciou a preparação de um encontro específico, com o objetivo de criar uma entidade que desse continuidade, agora de maneira sistemática, às discussões comuns a todos esses produtores.

O I Encontro de Produtores de Vídeo no Movimento Popular, como foi denominado, aconteceu em 1984 no Instituto Metodista de Ensino Superior em São Bernardo do Campo, patrocinado pelo Núcleo de Estudo da Memória Popular do ABC. Paralelamente ao fórum da discussão, realizaram-se oficinas de capacitação: fotografia, câmera, edição, som, iluminação e direção de atores. Nessa oportunidade foi fundada a ABVMP - Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular - e

³⁶ SANTORO, Luiz F. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. S.P. Summus, 1989, p.59.

eleita sua primeira diretoria³⁷. Na década de 80 houve uma verdadeira febre entre os realizadores de audiovisuais para utilizar o vídeo como meio de expressão, contra-informação, animação sócio-cultural e intervenção política³⁸.

O espírito de cooperação do qual se originou a própria ABVMP favoreceu o intercâmbio entre produtores e estimulou a produção de vídeos sobre temas variados. Surgiram produções conjuntas com equipes de outras regiões do Brasil.

Um desses intercâmbios aconteceu em 1985, entre a ABC Vídeo - CEPS, o projeto audiovisual da Diocese de Teixeira de Freitas, no sul da Bahia, e o CIMI - Conselho Indigenista Missionário. Dois vídeos foram realizados: "Cobra Jovem", que enfoca a problemática do jovem na região de Teixeira de Freitas e "Somos Gente", que trata do índio e da posse da terra³⁹.

Ainda em 1985 a ABVMP preparou o II Encontro Nacional de Vídeo no Movimento Popular, cujos temas centrais eram: "A Linguagem do Vídeo", "Distribuição dos Programas de Vídeo" e "Projetos da ABVMP para os Próximos Dois Anos" e, paralelamente, "Curso Básico para Principiantes"⁴⁰.

Na prática, a distribuição foi o que realmente se implementou. O assunto era valorizado, pois havia uma ausência de escoamento da produção do chamado vídeo popular.

³⁷ Luiz Fernando Santoro (Presidente); Mario Galuzzi Jr. (Vice-Presidente); Nanci Barbosa (Secretária Geral); Ary Filler (Tesoureiro) e Marcio A. dos Santos (Segundo Tesoureiro) ; (Santoro, 1989: p.119).

³⁸ SANTORO, Luiz F. El vídeo popular en Brasil: la fiebre y los pejismos. in: BARROS, José T. *La imagen nuestra de cada día*. Bogotá. Ed. Paulinas, 1992, p.86.

³⁹ Ver sinopses

⁴⁰ SANTORO, Luiz F. *A imagem nas mãos*. S.P. Summus, 1989, p.68.

Esse fato se evidencia no relato das atividades desenvolvidas a partir de 1986: I Mostra Intinerante de Vídeo Popular e Projetos de Distribuição de Programas de Vídeo e de Filmes em Vídeo - Projeto Telecine, que contou com a colaboração da Fundação Ford e realizou-se pela ABVMP em conjunto com a CDI - Cinema Distribuição Independente⁴¹.

Desde o primeiro encontro, existiam alguns produtores de vídeo popular que atribuíam peso igual à linguagem e à distribuição, compreendendo-as como parte de uma mesma problemática em que a qualidade do produto, obtida a partir do exercício de uma linguagem, estimularia sua própria distribuição. A qualidade seria atingida mediante a capacitação dos produtores que, além do aperfeiçoamento técnico, dominassem melhor os códigos videográficos⁴².

No entanto, a maioria desses produtores entendia que uma qualidade satisfatória para esses vídeos seria um "fazer melhor" no gravar e no editar, soluções que se esgotavam em técnicas "bem resolvidas". Essa tendência partia do pressuposto de que a prioridade era mostrar as produções em vídeo do movimento popular, deixando para um segundo plano a formação de realizadores, ou seja, produtores que tivessem conhecimentos que extrapolassem o técnico e pudessem interferir tanto na concepção quanto na produção dos trabalhos.

Quem produzia vídeos para o movimento popular, só pelo canal que a ABVMP viabilizava dificilmente se tornaria um produtor que viesse a ser um realizador. Privilegiava-se novos "militantes", que encontravam sempre um curso básico de vídeo à disposição. As discussões sobre os possíveis códigos videográficos, o específico do meio e a imagem no

⁴¹ Ibid. p.67.

⁴² MACHADO, Arlindo. *O vídeo e sua linguagem*. Rev. USP. n.16. dez./jan./fev.1992/93. p.10.

vídeo eram substituídas por preocupações técnicas básicas. Os vídeos eram concebidos a partir de um conteúdo predeterminado acreditando-se que conhecimentos técnicos dessem conta de questões estéticas.

O peso dado a essas necessidades prementes da distribuição foi se acentuando, ao longo do tempo, em detrimento das discussões mais conceituais relativas ao meio. Do primeiro ao segundo encontro, as discussões deixaram de traduzir a diversidade das inquietações dos produtores, reproduzindo a mesma visão instrumental detectada anteriormente no trabalho com entidades civis (ONGs), como a que aconteceu no CEPS. Essa visão não reconhecia no meio vídeo uma articulação mais complexa (especificidade do meio e a imagem), mas considerava, no máximo, um apoio tecnologicamente mais sofisticado com funcionalidade didática para veicular um conteúdo preestabelecido.

Os produtores de vídeo formados nessa visão instrumental absorveram do movimento social a necessidade de se expressarem enquanto agentes sociais, pessoas organizadas por área social, com um trabalho específico, que se distribuía em funções e tarefas de acordo com a formação, aptidão ou disponibilidade pessoal de cada um.

A ABVMP reunia produtores de vídeo popular que concebiam sua otimização enquanto agentes sociais, para o que precisariam de formação específica que, mais do que tecno-operacional, os capacitaria como animadores, cuja função seria a de dinamizar atividades com vídeo nas comunidades, reforçando o conteúdo dos programas exibidos, a exemplo do que já acontecia depois de apresentações teatrais feitas nos mesmos moldes, desde a década de 60.

No encontro da ABVMP em 1986, os produtores de vídeo popular começam a se reconhecer como realizadores, por se sentirem mais autônomos em relação ao movimento popular, embora comprometidos com a temática popular, como o próprio título já sugere: III Encontro Nacional de Grupos de Vídeo Popular.

Os temas mais importantes discutidos foram: "Vídeo Popular e a Constituinte" e "Formação de Realizadores". Do encontro saíram propostas de "cursos de capacitação para videocomunicadores populares que não se limitassem à parte operacional". Assim, preparou-se o videocomunicador, enquanto agente social aos moldes do animador, a partir da "formação de repertório para ver, analisar e discutir vídeos e programas de TV", com uma "metodologia de produção e exibição", "aperfeiçoando-se tecno-operacionalmente" e tendo como base uma "formação teórica sobre comunicação e educação popular"⁴³.

A proposta desse encontro deixou de lado alguns assuntos importantes para um realizador: questões específicas do meio vídeo, seus "códigos", que, articulados à técnica, podem proporcionar uma verdadeira experimentação para "articular imagens que produzam sentidos"⁴⁴.

A EXPERIÊNCIA NUMA ENTIDADE SINDICAL

Em 1986 foi produzido um telejornal: Rodovídeo, como início de um projeto próprio, específico para o Sindicato dos Condutores de Veículos de Santo André, São Bernardo, São Caetano, Ribeirão Pires e Mogi das Cruzes, ABCDRPMC, atual Sindicato dos Rodoviários do

⁴³ SANTORO, Luiz F. *A Imagem nas mãos*. S.P. Summus.1989, p. 70/1.

⁴⁴ MACHADO Arlindo. *O vídeo e sua linguagem*. Rev. USP. dez./jan./fev.1992/1993, p.12.

ABCDMRPMC. Desenvolvido enquanto atividade profissional, o telejornal era realizado com periodicidade quinzenal e o público alvo era a categoria desse sindicato.

Eram veiculadas questões relativas à organização sindical em seus aspectos reivindicativos e políticos. Esse telejornal sindical, que no conteúdo não se diferenciava dos afins, inovava na forma. O repórter era, a um só tempo, repórter e apresentador, comportando-se de maneira informal, colocando-se por vezes na condição de membro da categoria - um motorista. A edição informava e opinava simultaneamente e, já no texto informativo, previa-se a inferência de opiniões.

Um trecho obtido para análise⁴⁵, mostra a abertura do telejornal como um plano frontal da porta de um ônibus urbano que, ao abrir-se, expõe os caracteres: "Rodovídeo notícias", sugerindo que o título suba os degraus que levam ao interior do veículo. Em seguida segue-se o *clip* que mostra movimentos cotidianos de passageiros e motorista em closes frontais e laterais editado em corte seco.

Um repórter então ocupa o lugar do motorista, em plano médio (frontal e lateral) e fala diretamente aos espectadores sobre a campanha salarial da categoria que teve seu curso normal interrompido pelo anúncio de um plano econômico do governo (Plano Cruzado).

A animação que se segue mostra um cartum animado (*animatic*, recurso artesanal em forma de *story board* utilizado pela publicidade para ilustrar ao cliente a idéia de um roteiro a ser produzido), no qual campanha salarial é representada por um trem cheio de trabalhadores com bandeiras agitadas nas mãos e o "pacote" econômico representado por um

⁴⁵ Trecho disponível na fita de vídeo que integra esta dissertação.

boi que cruza a linha. O áudio reproduz o mogido do boi mixado a uma música que sugere um trem em movimento.

O repórter, agora em uma sala, faz comentários sobre a política econômica e, dando a idéia de simultaneidade - "enquanto isso", aparece em seguida na rua entrevistando as pessoas sobre o plano econômico nos padrões normais de uma reportagem de rua. Não há créditos com informações sobre a produção.

Tal experiência correspondia a um projeto que tinha por objetivo abordar, a partir de uma categoria profissional, setores mais diversificados da população, atingindo familiares de associados, na tentativa de ampliação do público-alvo - os motoristas e cobradores. A experiência começou com a distribuição de monitores de TV pela sede do sindicato, nos ambientes em que funcionavam os departamentos médico-odontológico e as salas de espera. Essa foi a primeira tentativa de ampliação do público-alvo⁴⁶.

Para dinamizar essa experiência foi criado o projeto Domingo no Bairro, que começou a materializar-se em 1987, com a reforma de um ônibus urbano, financiada pelo sindicato. Era parte de uma estratégia de divulgação para atingir a categoria e acontecia simultaneamente ao trabalho descrito. Pretendia-se criar o hábito para a formação de um público local de uma TV de rua.

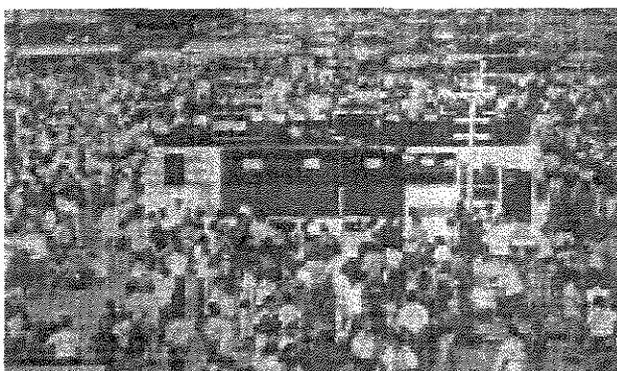
Instalou-se um palco, seis monitores de TV com equipamento completo para gravação e exibição de vídeos e caixas de som embutidas. Foram escolhidos pontos fixos adequados para exibições, distribuídos estrategicamente num circuito predeterminado na região do ABC, com

⁴⁶ Sobre o programa "Ondas livres" - TV Gazeta, dedicado ao vídeo sindical, ver: Luiz F. Santoro, *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. S.P. Summus. 1989. p.71.

periodicidade semanal, cujo propósito era criar o hábito no público para eventual programação local.

Domingo no Bairro visava proporcionar ao público cultura e lazer. Azemard refere-se a essa fase de experimentação como a fase que tem por objetivo "analisar, através de **experimentação** controlada, o impacto dos novos meios de comunicação sobre a animação cultural" e aproveitando as possibilidades de uma "teledistribuição local para a realização de programas que favoreçam a participação do público"⁴⁷.

Ao lado, a Gabriela no Congresso da CUT em Belo Horizonte e abaixo, na comemoração do 1º de maio em São Bernardo do Campo em 1987.



Para concretizar o projeto, o veículo apelidado de "Gabriela Eletrônica", tinha uma programação dividida em três blocos. O primeiro, ao vivo, valia-se da "animação". Nos eventos de caráter cultural em espaços públicos, era comum a animação como preparação do público. A prática já era utilizada pelos movimentos populares no ABC, servindo-se do teatro de rua praticado por grupos amadores da região. O público era abordado com um aspecto específico do vídeo, a simultaneidade, através

⁴⁷ AZEMARD, Ghislaine. El vídeo: visión histórica y perspectivas futuras. in: RICHERI, Giuseppe (ed) *La televisión: entre servicio público y negocio*. Barcelona. Gustavo Gili, 1983, p.263.

de câmera aberta, ou seja, a exibição nos monitores simultânea à captação da câmera. Executando pauta levantada com antecedência a partir das carências do bairro (transporte, esgoto a céu aberto, lazer etc.), eram feitas entrevistas por um repórter/animador - caricatural, nos moldes de teatro de rua. Animando e entrevistando no momento em que se gravava e se exibia simultaneamente, e após a edição imediata na câmera, era o repórter de um programa onde se **mesclavam reportagem e ficção**, para exibição nesse mesmo bloco.

O segundo bloco exibia um programa pré-gravado de tom humorístico com abordagem social. No terceiro bloco, apresentavam-se artistas locais, ao vivo, principalmente músicos.

A "Gabriela" cumpriu um papel impactante como veículo - TV de rua, palco de exposições, apoio ideal para espetáculos. Isso foi comprovado pela absorção do segundo e terceiro blocos, mais adequados a esse tipo de evento.

CRÍTICA À ESPETACULARIZAÇÃO

Quando se gravava/exibindo e se editava/veiculando *in loco*, tinha-se o propósito de **desmitificar** o vídeo, mostrando-o como possibilidade de criação de formas diferenciadas da abordagem tradicional de público, com um recurso tecnológico de fácil manuseio. O vídeo é adequado às programações ao vivo e às situações improvisadas, "eventos em estado de constituição", que num tratamento televisual ou videográfico abrem-se e

permitem a simultaneidade, comunicando mais eficientemente que uma exposição sistemática⁴⁸.

A simultaneidade que se valeu da câmera aberta é uma das características importantes na utilização do vídeo no processo de produção para a experimentação, evidenciando-se as etapas da construção de um programa.

A simultaneidade, neste e em outros casos, como em assembléias de trabalhadores que aconteciam em portas de empresas de ônibus, ou em mini-assembléias realizadas por sindicalistas, ficou reduzida a um fim em si mesmo. Predominou o efeito "espelho", no qual o "interesse é centrado na utilização imediata das imagens"⁴⁹, e gratificava o público só pelo fato de ver-se na "telinha", ficando assim diluídos os elementos que comporiam a desmitificação pretendida.

Esse projeto buscava dar continuidade à experiência, até certo ponto bem-sucedida que se dera na realização do vídeo "E Ai...", em que elementos variados de outras linguagens artísticas, como teatro, música e dança, concorreram para uma mescla rica e que, sistematizada, constituiria matéria-prima para uma expressão apropriada ao meio vídeo que, por ser sistema híbrido, opera com códigos significantes distintos⁵⁰. Porém, longe de realizar a intenção que obteria uma síntese de todas essas contribuições, pois a "mídia opera numa fronteira de intersecção de linguagens"⁵¹, em que elementos dessas linguagens seriam expressos através do vídeo, aconteceu com a Gabriela apenas um espetáculo multivariado que despersonalizava toda e qualquer experiência estética,

⁴⁸ MACHADO, Arlindo. *Arte do vídeo*. S.P. Brasiliense.1988, p.91.

⁴⁹ GÓMEZ, Ricardo. O vídeo como prática: para além do vídeo- processo e do vídeo-produto. in: *Proposta*, n.58. set./93. p.26.

⁵⁰ MACHADO, Arlindo. *O vídeo e sua linguagem*. Rev.USP. n.16. dez./jan./fev.1992/93. p.10.

⁵¹ *Ibid.* p.8.

invalidando o processo de se atingir uma síntese. Imaginava-se chegar a um embrião de programação apropriada para uma TV diferenciada, na qual a diversidade se expressasse através do hibridismo do vídeo. No entanto, o máximo obtido foi uma "animação sofisticada" pela utilização de elementos eletrônicos, que acabaram por cair numa espetacularização. Mas, segundo avaliação de dirigentes sindicais dos rodoviários na época, foram atingidos os objetivos de divulgação junto a essa categoria.

Para ilustrar a espetacularização, algumas questões que envolvem a "Gabriela Eletrônica" precisam ser consideradas.

Entende-se por espetacularização a ação pela qual se torna espetacular o que originalmente não o seria. Por esse entendimento, segundo Requena não há "decodificação", existe sim, "um tipo de consumo" que não é propriamente comunicação, mas um "simulacro de comunicação"⁵². Assim, uma programação de TV, que, *a priori*, estivesse preocupada com a investigação de sua especificidade, a partir de um público local, não comportaria uma ação dessa natureza, pois o efeito de um evento nascido do espírito efêmero de espetacularização não vai além de uma ilusão eufórica, contrapondo-se a um meticuloso processo de implantação, cuja perenidade supere o espetacular.

A "Gabriela Eletrônica", concebida para experimentar uma programação diferenciada de TV do que até então se conhecia, na tentativa de criar um público para o embrião de uma TV localizada, além de atender os interesses do Sindicato dos Rodoviários, que financiava o projeto, na prática tornou-se apenas uma "TV de rua": não atingiu o

⁵² REQUENA, Jesús G. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid. Catedra. 1992. p.52.

objetivo de criar o hábito necessário para formar um público local e específico.

Em meados da década de 80, as exposições de vídeo ao ar livre eram as chamadas TVs de rua que, concretamente, serviam para animar eventos de caráter social. As TVs de rua tinham um certo "sabor alternativo", imaginava-se que elas provocariam uma revitalização do potencial criativo dos realizadores populares e o estabelecimento de uma relação mais estreita com o público. Isso se dava principalmente porque a TV de rua estava fora do convencional das redes de televisão. Eram quase sempre ligadas a alguma entidade civil, que servia de canal para financiar suas atividades.

Esse tipo de exposição, a princípio feito precariamente, foi muito difundido nos movimentos sociais e logo sofisticou-se com a montagem de "unidades móveis" onde eram utilizados diferentes recursos técnicos: vídeos e palco em ônibus, telão ou *videowall* ("muro" formado de monitores de vídeo) em caminhões e carros utilitários. Tal sofisticação acabou estimulando o sentido de "espetáculo" que uma exposição pública de qualquer natureza traz consigo, reforçando o caráter imediatista do promocional de um evento, seja político, artístico, esportivo ou publicitário.

As unidades móveis passaram a ser vistas pelos que promoviam eventos no interior dos movimentos sociais como "carros de propaganda". Por isso, passaram a promover atividades dos movimentos, ficando seu potencial reduzido à veiculação de discursos pré-concebidos, tendo a imagem como mero apêndice. Tal característica trazia à tona mais uma vez a instrumentalização, avessa a qualquer experimentação. Não eram

absorvidos os mecanismos relativos ao processo de elaboração de uma programação que visasse interagir com a comunidade.

A "rua" perde a sua característica dinâmica, enquanto lugar de passagem e convivência de uma localidade, quando utilizada pelas unidades móveis como um grande "suporte" de exibição, provocando um distanciamento do espectador, pois a tecnologia do vídeo só ilustra o espetáculo através do "efeito espelho".

Neste contexto, alguns produtores de vídeo popular, geralmente se sentiam atraídos por um resultado mais imediato, que atendesse melhor à premência do movimento popular, do que os que se obteriam num processo mais amplo de pesquisa, estética ou de público. A opção imediatista reforçava uma vez mais a visão instrumental no uso do vídeo que vem acompanhando esse meio desde a videoarte, transformando, por fim, essas unidades móveis em verdadeiros "palanques ambulantes".

Quando se espetacularizou a TV de rua, com maior ou menor grau de consciência, só foi possível encontrar uma imagem espetacular. Acreditava-se que, cercado-se o evento de ações que o dimensionassem de maneira superlativa, a imagem estaria potencializada.. No entanto, confundiam-se as práticas que só estimulavam as sensações dos espectadores presentes com procedimentos que pretendiam estimular as emoções desses espectadores, o que deveria se dar através da própria imagem.

Ao falar de imagem que pressupõe emoção, referindo-se a Francis Vanoye, Jacques Aumont coloca a questão de uma desvalorização sistemática da emoção que costuma aparecer na imagem espetacular, considerando-a como "regressão momentânea, sinal de disfunção

correlata a uma baixa dos desempenhos do sujeito", produzido intencionalmente para um espectador coletivo e massificado⁵³.

O desprezo das emoções acompanha o espetáculo desde a rua à televisão. Assim, é fácil encontrá-lo na imagem de uma TV de rua ou nos demais elementos desse espetáculo, ainda mais que esses espetáculos arvoram-se em "emoções fortes à custa de uma confusão, na maioria das vezes, entre emoção e sensação"⁵⁴.

O procedimento contrário, em que a imagem não fosse espetacularizada, por levar-se em conta uma abordagem positiva da emoção, abriria a possibilidade de provocar processos emocionais capazes de proporcionar "a passagem da emoção à ação" e, conseqüentemente, estabelecer uma "verdadeira comunicação entre espectador e imagem"⁵⁵.

TERCEIRO MOMENTO: ALÉM DO ESPETÁCULO - A EXPERIÊNCIA NUMA INSTITUIÇÃO PÚBLICA

A repercussão das TVs de rua inseriu definitivamente o vídeo como instrumento promocional no campo político. Parecia inevitável a presença desse meio nas instituições, inclusive públicas, pois já havia sido testado e absorvido como veículo de propaganda, suporte pedagógico e animador de eventos.

As TVs de rua perderam o "sabor alternativo" que tinham para os produtores populares. Preocupado com essa mudança de enfoque que

⁵³ AMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, S.P., Papirus, 1993, p. 122.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid..

tornaria, definitivamente, as Tvs de rua um instrumento apenas o uso promocional/político do vídeo, o coordenador do projeto desenvolvido no Sindicato dos Rodoviários - "Gabriela Eletrônica", que era originário da ABC Vídeo - CEPS, decidiu continuar experimentando com TV de rua, ressaltando agora o seu caráter provisório. Seria utilizada até que fosse encontrado o caminho adequado para a realização de projetos que sistematicamente se originassem das relações presentes na diversidade que caracteriza a sociedade, e não nos interesses de um grupo no poder.

Os produtores alternativos de vídeo em Santo André, que constituíram um processo de produção correlato a um processo político tiveram dificuldades em encontrar práticas mais adequadas ao meio. Mas garantiram que se abrissem espaços com suficiente legitimidade política, dada a trajetória junto aos movimentos sociais. Isso foi necessário para que a experiência fosse lançada num espectro mais amplo, que abrangesse a cultura indo além do promocional/político⁵⁶, uma vez que se considere a cultura como "a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas"⁵⁷.

Uma conjuntura política favorável a novas práticas, na gestão administrativa iniciada em 1989 em Santo André⁵⁸, possibilitou a elaboração de um projeto que levava em conta a diversidade cultural de uma localidade. Além dessa conjuntura, o município já era dotado de boa

⁵⁶ Ver anexo 6.

⁵⁷ SANTOS, José L. dos. *O que é cultura*. S.P. Brasiliense, 1986, p.50.

⁵⁸ A eleição municipal de 1988 elegeu o prefeito Celso Daniel do PT e, durante a campanha, constituiu-se uma comissão de comunicação, a exemplo de outras, onde já se tratava o vídeo numa interface com a cultura e educação dentro de uma perspectiva de eventual TV regional.

parte de infra-estrutura básica, permitindo pensar num tipo de investimento que, em regra, não é considerado prioridade.

O projeto desenvolveu-se entre 1989 e 1991 e possuía duas faces que interagiam: uma que atendia à demanda estimulada enquanto serviço de utilidade pública e outra que tinha numa "TV de rua" a estratégia para implementação futura de uma TV localizada, levando em conta todo o processo até aqui avaliado.

As condições objetivas de uma instituição pública determinavam adequar uma metodologia concebida para aproximar as pessoas ao vídeo através do projeto como um todo, que considerava as necessidades imediatas da Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Esportes de Santo André - SECE, emprestando aos serviços um caráter que visava à familiarização do público com o meio vídeo, na relação do munícipe com a prefeitura.

Esses serviços eram:

VIDEOTECA PÚBLICA - criada com aproximadamente 700 títulos distribuídos em temas educativos e culturais, funcionava acoplada à biblioteca pública .

CINE-VÍDEO- exibições periódicas, com projeção em telão, de ciclos de filmes não incluídos em circuito comercial da região e definidos por uma equipe da SECE acrescida de munícipes interessados em cinema.

OFICINAS- capacitação de pessoas e grupos para a realização em vídeo. Além desses serviços cotidianos, uma MOSTRA DE VÍDEO⁵⁹ anual reunia produtores e produções, nacionais e internacionais, para

⁵⁹ A "Mostra de Vídeo de Santo André", criada no ano de 1983, quando se apresentou pela primeira vez o vídeo "E aí...", foi regulamentada em 1990 pela Câmara Municipal por iniciativa do Coordenador de Vídeo da SECE - PMSA, autor da presente dissertação.

reflexão abrangente na área, fórum onde se apresentavam também experiências de TVs fora do sistema de rede em outros países.

Em outra face do projeto, um veículo foi concebido para operar uma "TV de rua" na perspectiva de uma TV localizada, enquanto não se viabilizasse uma estrutura adequada a uma TV. Tal veículo de caráter provisório materializava-se numa perua Kombi adaptada somente para exibição, com quatro monitores e sistema de vídeo embutidos, onde não havia palco para exibições ao vivo nem recursos técnicos para a captação direta de imagens, como no veículo anterior, a "Gabriela Eletrônica".

A opção por dimensões menores desse veículo procurava garantir a maior concentração dos espectadores no vídeo, uma vez que as grandes dimensões do outro veículo (ônibus), concorreram muito para a dispersão dos espectadores por reforçar o caráter "eventista" que se contrapõe, como já foi demonstrado, à periodicidade pretendida. Além disso, o veículo era mais ágil, permitindo um número maior de exibições, o que corroborava no propósito de despertar interesse da população em assistir aos programas.

Para que esse projeto se implementasse dois pontos importantes, já pensados na Gabriela, precisavam ser redimensionados: a **periodicidade** que deveria aperfeiçoar-se com exibições diárias em pontos e horários fixos predeterminados com alternância quinzenal para criar hábito, condição *sine qua non* de qualquer programação de TV. E a **programação**, que concebida a partir dessa periodicidade, impunha a necessidade de capacitar uma equipe que pudesse experimentar temas "locais", determinantes na pauta.

A discussão de pauta envolvia toda a equipe de produção, acrescida de um agente cultural que, presente nas exposições da "Perua Eletrônica", na relação direta com o público aferia questões subjetivas, que normalmente escapam às pesquisas convencionais. Os resultados eram repassados à equipe, ao definir-se novas pautas. Esses dados também auxiliaram numa melhor formatação dos vídeos para as condições de exibição na rua, tendo em conta a rotatividade de espectadores que muitas vezes estão apenas de passagem, determinando por isso o *timing* e a duração dos programas, dinamizando-os através das vinhetas de ligação.



A alternância quinzenal mencionada correspondia a uma programação de 30 minutos, atingindo dois pontos de exibição a cada dia útil da quinzena (duas programações mensais), com seis programas de cinco minutos, que contemplavam a reportagem, o documentário e a ficção, não só com produções próprias, a exemplo de "ÜRSS" e "Paraguai"⁶⁰, mas também com vídeos de outras experiências no país.

⁶⁰ Ver sinopses p. 131 e fita vídeo em anexo.

IMPLANTAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO

Os serviços implantados nessa instituição pública estavam sob uma coordenação que tinha visão horizontal de relacionamento com a equipe, ótica essa formada desde 82. Todo esse processo pode ser visto segundo a concepção de Eco de "experiência aberta", aqui aplicada a uma experiência dividida em três momentos diferentes, que podem ser pesquisados isoladamente e constituem-se num "suporte e ponto de partida" para um próximo momento em "processo constitutivo do objeto enquanto **experienciado**" e que não se esgota neste momento institucional⁶¹.

Seria interessante então, nesse terceiro momento, abordar os aspectos particularizados, que se podem colher num exame mais detido de cada serviço. Estes obedeciam a uma relação horizontal dentro da organicidade prevista no projeto de ação para o departamento de cultura e transcendiam a concepção de serviço público numa instituição.

-CINEVÍDEO - Tinha o objetivo de levar as diferentes estéticas cinematográficas a um público que fosse o mais amplo possível, já que as salas de exibição da região não contemplavam tal diversidade por restringirem-se ao comercial. Eram programados ciclos a partir de temas que refletissem a atualidade, como consciência negra, criança, cinema e TV, guerras, etc, evitando-se os de diretores ou de escolas cinematográficas voltados para um público muito restrito de cinéfilos, a exemplo do que se deu em boa parte dos cineclubes. Os próprios

⁶¹ ECO, Umberto. *A definição da arte*. S.P, Martins Fontes, 1972, p.96.

freqüentadores das exibições poderiam planejar os ciclos posteriores em parceria com a equipe. Havia a consciência de que a exibição de cinema em telão de vídeo não reproduz com fidelidade todas as qualidades da película, porém optou-se por esse recurso pela facilidade de aquisição de equipamentos e pela disponibilidade de títulos em vídeo, cedidos em permuta pelas locadoras da região, em troca de publicidade nos impressos de divulgação da prefeitura sem nenhum gasto por parte da mesma.

-VIDEOTECA - Concebida a partir de títulos realizados em linguagem de vídeo, e não como uma cinemateca em vídeo. Os temas, retirados do cotidiano, não eram habitualmente difundidos no meio social e o critério era educativo-cultural, em que informação e formação eram objetos de uma mesma preocupação, como lixo, sexualidade, ecologia, comunicação, índio, etc.



Para habituar o público ao vídeo, desenvolveu-se como serviço, além do empréstimo de fitas, o agendamento de kits (carrinho com monitor e videocassete - foto ao lado), objetivando estimular a aquisição de equipamentos de vídeo pelas instituições e entidades. As redes municipal e estadual de ensino assimilaram prontamente a idéia, envolvendo-se na gestão da videoteca, sugerindo, pesquisando e reproduzindo novos títulos para enriquecer o acervo, constituindo-se fator determinante na continuidade e identidade da Videoteca Pública de Santo André.

Para que os usuários desenvolvessem melhor o uso do vídeo na formação educacional, a videoteca incluía em suas atividades oficinas como a de "metodologia de uso do vídeo" oferecida pela ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular), dentro de seus pressupostos de capacitação dos usuários.

-OFICINAS DE CAPACITAÇÃO - A capacitação de realizadores proposta nas oficinas, que pretendia ir além da mera formação de novos "manipuladores de equipamentos", compreendia aproximar a imagem a um realizador potencial, apostando no desenvolvimento da criação originada na concepção simultânea ao desenvolvimento técnico na produção, tendo como possível resultado uma vinculação do técnico e artístico apropriada à linguagem videográfica.

O realizador que emergiria de um público submerso no fenômeno já referido da "alfabetização visual", característica marcante do público brasileiro, usaria sua familiaridade com a imagem para ultrapassar o espectador que "apenas vê". Estaria capacitado para conhecer o mecanismo da articulação do que visse, atento por isso ao que essas "imagens" cotidianamente sugerem na "telinha". "À medida em que as pessoas aprendam a utilizar o equipamento e sejam alfabetizadas em vídeo", como relata o pioneiro Stoney sobre as TVs de acesso público nos EUA, "e saibam ler imagens, elas acabam por ter uma técnica e um olhar mais apurados, criando linguagem própria, cada uma dentro da sua cultura e de seu tema"⁶².

⁶² STONEY, George. Alfabetização audiovisual. in: *Video Popular* n.26. set./out./nov., 1994, p.8.

As oficinas de criação e produção compreendiam o processo completo de realização de um vídeo (roteiro, gravação e edição). A oficina de roteiro nasceu da necessidade de maior conhecimento do que seria conceber e roteirizar um vídeo. Sem esse aperfeiçoamento, o produto final seria precário, o que ficou constatado nas produções que resultaram das oficinas de criação e produção.

A título de "prêmio estímulo", os melhores roteiros escolhidos por uma comissão seriam realizados pela prefeitura através da equipe de gravação e edição do serviço de vídeo da instituição com a participação do roteirista. Um exemplo foi o vídeo "Paranapiacaba"⁶³, concebido por uma pessoa do município de Santo André, onde fica a localidade de Paranapiacaba, que, por afinidade e conhecimento do local, pôde elaborar um roteiro, em seus aspectos objetivos e subjetivos, sobre um ferroviário.

Segundo o ponto de vista do qual se partia na organização das oficinas, esse conhecimento e afinidade é o que caracterizaria o **realizador local** que, mesmo sendo de fora, buscasse penetrar na **realidade local** a partir de vivências objetivas, sem deixar de lado as particularidades subjetivas que uma localidade também abarca, para que sua análise não fosse fria e indiferente. O cuidado em compactar subjetivo com objetivo foi definido como uma necessidade mesmo para quem seja natural da localidade, porque, do contrário, sua interpretação torna-se emocional e sem distanciamento.

Portanto, a capacitação, de um realizador potencial numa localidade poderia significar acessá-lo à imagética, servindo-se da própria articulação visual, como já é possível crer que ocorra na "alfabetização

⁶³ Ver sinopses p. 131 e fita vídeo em anexo.

visual" promovida pela popularização do padrão global como estética televisiva. Isto se dá ao levar-se em conta o aspecto técnico sem mitificá-lo, por acreditar que ele não substitui os aspectos estéticos de uma realização, mas os enriquece.

Na localidade pode estar a reserva de símbolos do repertório do imaginário popular, que ao se imbricarem às imagens já processadas e assimiladas pelo público através da TV comercial, proporcionam ao realizador local uma interpretação realmente diferenciada. Essas imagens podem se mover para além de uma "matriz cultural" para serem processadas numa TV⁶⁴.

-MOSTRA DE VÍDEO DE SANTO ANDRÉ - Existia desde 1983 e limitava-se a exibir produções, geralmente reproduzindo a programação do Festival Vídeo Brasil, que acontecia um pouco antes em São Paulo. Entre 1989/91, passou a ser um fórum para disseminar a concepção de uma TV na cidade, além de dar continuidade a exibições em vídeo, agora dentro de temáticas determinadas que se universalizavam a partir da localidade. Isso passou a se refletir na programação, que contemplava vídeos realizados em outras localidades de outros países, prioritariamente da América Latina, onde estavam presentes as peculiaridades e os aspectos universais dessas experiências.

O evento, precedido por oficinas para realizadores locais e usuários da videoteca, conferiu organicidade ao projeto de vídeo como um todo e tinha como objetivo maior a implantação de uma TV localizada.

⁶⁴ BARBERO, Jesús M. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, 1987, p.25.

-PERUA ELETRÔNICA (**Experimentação**) - Ao focalizar a "Perua Eletrônica" entramos no aspecto do projeto mais ligado à experimentação, embora em todos os serviços implementados ela estivesse presente, porque correspondia à organicidade que o espírito do projeto exigia.

Experimentava-se numa "TV de rua", mas operava-se num processo em que, mais do que experimentar, experienciava-se. Sobre esta concepção, Eco afirma, , que "um processo constitutivo do objeto enquanto experienciado, quer dizer, enquanto plenamente realizado".

A experiência seria então uma "prospecção, uma pesquisa, um movimento" que para Eco, comporiam os elementos de uma idéia processual, caracterizando uma "experiência aberta", ou seja, "tudo aquilo que de incompleto existe na imagem, na generalidade da sua evocação, ou melhor, na sua lacuna"⁶⁵.

A "Perua" fazia parte da prospecção de uma TV localizada.

A experiência passa por três espaços diferentes (instituição civil, sindical e pública), tendo na relação entre essas experimentações o elemento de ligação desses três momentos: do primeiro para o segundo momento, a tentativa de superação instrumental e do segundo para o terceiro momento, a superação da instrumentalização pelo rompimento com a espetacularização; conforme analisados nos itens anteriores.

Cada um dos momentos correspondeu a uma experimentação diferente, delimitada num período de tempo, num ritmo adequado ao seu desenvolvimento, e nenhum deles esgotou-se em si, mas serviu de suporte

⁶⁵ ECO, Umberto. *A definição da arte*. S.P, Martins Fontes, 1972, p.25.

para o próximo momento experimental, o que indica sejam considerados como constitutivos de um processo.

Os momentos podem ser melhor avaliados, analisando-se os vídeos representativos que os caracterizam. Primeiramente, constatou-se que o vídeo em si, ao ser usado como instrumento, não deflagraria o processo que buscava constituir-se enquanto experimentação. Havia uma controvérsia entre os envolvidos na experiência. Alguns atribuíam ao vídeo o papel de veículo que reproduzia a articulação verbal e escrita e outros tinham o vídeo como meio que determinava, a partir da sua especificidade, uma articulação própria.

No segundo momento da experiência, no Sindicato dos Rodoviários em Santo André, procurou-se resgatar essa articulação, que, já no vídeo "E aí...", marcou a passagem entre esses momentos. A experimentação que antes já estava presente tornou-se mais palpável nesse trabalho ao incorporar o conhecimento acumulado pela equipe sobre vídeo até aquele momento. Em contrapartida, a instrumentalização sofisticou-se, servindo-se da espetacularização que acabou por deflagrar eventos com a "Gabriela Eletrônica".

Esses dois momentos correspondem à fase em que se negociava com entidades sociais um espaço onde se pudesse experimentar a especificidade do vídeo. No CEPS produziu-se o vídeo já citado, "E aí, não sei, só, normal...", que representou essa experimentação. No Sindicato dos Rodoviários, a tentativa ficou representada pelo projeto "Domingo no Bairro".

O terceiro momento corresponde à fase em que se tornou mais difícil a negociação, porque a instituição pública, por uma questão de cultura

política, dificilmente consegue delimitar os espaços entre o interesse público e o que seria o interesse mais imediato de uma gestão administrativa. Dentro desses parâmetros, o projeto de vídeo na instituição municipal, Prefeitura de Santo André, encontrou dificuldades para manter a "Perua Eletrônica" enquanto espaço de experimentação que projetava uma TV localizada de interesse público para a região, pois já não bastava experimentar apenas a linguagem adequada ao vídeo, mas sim pensar na implantação dessa TV. "É preciso lembrar que a televisão é um meio de comunicação que, apesar do satélite, tem sua estrutura fundamental na localidade"⁶⁶. A administração passou a ver a "Perua" como um veículo promocional extremamente adequado para servir a seus interesses imediatistas.

Os serviços (videoteca, oficinas, cinevídeo...) de caráter inquestionavelmente público, com atendimento a uma demanda latente, tiveram uma resposta positiva imediata. Para atender ao aspecto institucional demandado pela gestão, foram produzidos vídeos solicitados pelas diferentes secretarias municipais, cujos conteúdos eram previamente discutidos pelos responsáveis da área e por pessoas destacadas pela equipe de vídeo para este fim. Os institucionais pretendiam informar sobre determinados assuntos de áreas administrativas, dirigidos a públicos que as áreas abrangiam, sempre com preocupação educativa. Tais vídeos eram concebidos e produzidos respeitando-se a especificidade do meio vídeo, uma vez que a equipe superara a contradição entre a instrumentalização e a linguagem desse meio, aplicando-se o que se havia obtido através das experimentações anteriores. Para demonstrar como se

⁶⁶ CUARTAS, Sergio Alberto R. Sistema televisivo colombiano. in: *Vídeo Popular* n.22. ABVP. nov./dez. 1993. p.7.

compatibilizava a demanda do institucional e a especificidade do meio, o vídeo "Antes que a casa caia" é um bom exemplo, previamente discutido com o secretário de habitação⁶⁷.

O texto é escrito, decorado e em som direto, sob um ponto de vista narrativo onde os personagens dividem as informações:

- Carlota Bolota, sobre a coleta de lixo;
- Mingo Pingo, um detetive que procura os vazamentos;
- Vera Verde, ensina reflorestar plantando nas encostas;
- Ed Costa, fala do cuidado com os cortes nos morros.

O apresentador em estúdio funciona como âncora e, no final, fornece os telefones de serviços à disposição dos moradores antes que a casa caia.

O título aparece em caracteres coloridos com fundo neutro no começo e no final, quando aparece o único crédito, a realização feita pela Secretaria de Habitação da Prefeitura de Santo André e a TVSA.

A gestão pretendia que os institucionais fossem veiculados não só quando a área solicitante determinasse, mas também para públicos não determinados em apresentações da "Perua", com caráter eventista, fora da sua programação habitual.

No entender da equipe de vídeo, esse procedimento a um só tempo espetacularizaria a "Perua", como já acontecera com a "Gabriela Eletrônica", e transformaria os vídeos institucionais em vídeos promocionais da gestão como um todo, tornando a informação de "utilidade pública" inócua. A informação seria pulverizada por não atingir seu público alvo ao ser recebida indiscriminadamente fora de sua área por

⁶⁷ Ver sinopses e fita vídeo em anexo. O secretário de habitação na gestão 1989/92 foi o sociólogo Irineu Bangarolli Jr.

espectadores motivados pelo *timing* de uma programação adequada ao ritmo da rua e não a uma exibição preparada para uma sala onde o vídeo cumprisse um papel enquanto dinamizador das questões embutidas no seu conteúdo, mesmo sabendo que essa visão instrumental se transformaria com o tempo.

Eco afirma que o "desenvolvimento dos costumes e dos modos de pensar" influenciam na conceituação do que é estética e que esse fenômeno sociológico, interfere na reflexão sobre a TV⁶⁸. A equipe temia o comprometimento da programação da "Perua" se ela fosse adequada ao caráter eventista, eliminando a periodicidade de uma programação formada por uma grade de programas, a partir da diversidade de elementos que compõem uma localidade, portanto, adequada à experimentação de uma TV localizada, onde a programação tem como estratégia a "mediação entre produção e audiência"⁶⁹.

A ênfase dada à programação decorre da importância que esta tem ao se falar em televisão. É possível pensar que o programa seria o mais importante nesse meio, mas é na programação que se caracteriza o meio televisivo. A conjugação de gêneros estabelece um ritmo próprio que não coincide com nenhum outro meio. Assim, "concebe-se a programação como uma unidade sistemática e organizada" e existe como uma estrutura "unificadora das estruturas autônomas"⁷⁰.

A programação constituía-se de programas de 5 minutos cujos temas eram extraídos de uma temática que se apoiava em características locais,

⁶⁸ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. S.P., Perspectiva, 1979, p.330.

⁶⁹ CUARTAS, Sergio A. Ruiz. Sistema televisivo colombiano. in: *Video Popular* n.22. ABVP. nov./dez.1993, p.8.

⁷⁰ HERREROS, M. Cebrián. Introducción al language de la televisión: una perspectiva semiótica. in: REQUENA, Jesús G. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid. Catedra. 1992. p.25.

apontando a sua diversidade e estabelecendo a conexão entre esta e características universais. Da mesma forma, ao tratarem-se características universais, estabeleciam-se as conexões com as características locais. Exemplo disso são os já citados vídeos "Paraguai" e "URSS"⁷¹.

O diretor de programação da emissora binacional - "Arte" da rede franco-alemã afirmou, ao ser entrevistado em visita ao Brasil, que também parte de temáticas para conceber sua programação de TV, trata a idéia de "tentar interpretar as coisas com os olhos do outro, num olhar cruzado, um encontro de culturas"⁷². A partir dessa maneira de "olhar", constitui-se a base para a relação entre esses dois grupos de características procurando-se uma homogeneidade no tratamento estético, na intenção de compôr uma programação de resultado harmônico.

A programação compunha-se de programas que se originavam de temas extraídos do cotidiano. Encontrava-se nas vinhetas de abertura e ligação dos programas a presença de elementos ficcionais e um dos quadros especificamente, consistia na ficção concebida a partir da personagem "Perua", como apresentadora estereotipada de TV, que "amarrava" os programas entre si.

Cada ficção da Perua-personagem estava em harmonia com a temática que gerara os temas dos programas daquela exibição. A personagem caracterizava-se por um espírito popular e mordaz em sua crítica, ingênua em suas ações e pouco ética em suas atitudes públicas. Suas aparições eram ambientadas no local físico da cidade ao qual o tema se adequava. Por exemplo, ao tratar sobre poluição no rio Tamanduateí, ela e seu sofá foram colocadas nas suas margens.

⁷¹ Ver inopses e fita vídeo em anexo.

⁷² EISENHAUER, Hans R. TV ARTE Fraco-Alemã. in: *Folha de S.P.* dez. 1994.

Em outras vinhetas, parodiavam-se programas de auditório, caracterizando-se um apresentador com fatura de detalhes, inspirados nos lugares comuns da TV comercial. Como exemplo, pode-se citar uma cena no palco do Teatro Municipal de Santo André com o então Secretário de Educação, Cultura e Esportes, o ator Celso Frateschi, no qual utilizavam-se luzes, neon e figurinos para sugerir o ambiente de auditório.

A experiência com a ficção acabou absorvendo a equipe que, naquele momento, sentia a necessidade de experimentar neste campo, uma vez que vinha de uma prática anterior que privilegiava a reportagem. Visava-se também para completar a formação profissional, com esse gênero tão acentuado na TV comercial.

A intimidade com a ficção, o hábito com o documental e a prática cotidiana na alternância desses gêneros levaram a equipe à produção de programas que partiam da mescla de documentário e ficção. Segundo Requena, não se trata do enfraquecimento dos gêneros conhecidos mas do aumento da "velocidade e intensidade de sua fragmentação e combinação múltipla", fazendo surgir novos tipos de "formatos" de programas. Esta poderia ser a definição de "magazine", "caracterizado pela presença no seu interior dessa heterogeneidade de gêneros que se distingue do discurso televisivo dominante"⁷³.

O programa sobre uma olaria próxima à parte urbana da cidade de Santo André, que conservava relações primitivas de trabalho, é um exemplo dessa mescla em que a imagem documentou sob uma locução

⁷³ REQUENA, Jesús G. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Catedra, 1992, p.38.

ficcional, que evocava um contador de histórias sertanejas cumprindo o papel de narrador do vídeo⁷⁴.

O primeiro *take* já sugere a subjetiva de um motorista dentro de um veículo que sintoniza seu rádio num *rock*, um som jovem, adequado às imagens do centro da cidade vistas pelo motorista que, quando passa pela periferia, sintoniza outra música correspondente à nova associação. Em seguida, ao penetrar na zona rural, repete a operação, ouvindo-se então uma música sertaneja até a chegada a uma olaria em que residem seus trabalhadores.

Em *off* o locutor do vídeo, como se fosse a voz do locutor do programa sertanejo ouvido no rádio do caminhão, vai apresentando fora de campo visual as pessoas que, de forma coloquial em diálogos naturais, prestam depoimentos no vídeo. Tudo isso acontece simultaneamente à chegada do caminhão na olaria

A locução continua através do apresentador de rádio que se vale, como é comum nesse tipo de programa, de uma prosa "caipira" para narrar o cotidiano, descrito nas imagens intercaladas com depoimentos provocados pelo prosador.

Com o desenrolar da história, vem a constatação de que os oleiros, embora fabriquem tijolos, moram em casas de madeira. A contradição é sublinhada por música de Vila Lobos em *off*, numa seqüência final de imagens.

A duração dos planos está adequada ao ritmo imprimido pela locução. Os elementos que compõem o enquadramento, geralmente planos médios,

⁷⁴ Ver sinopses p. 131

resultaram uma boa organização do espaço e relativa profundidade de campo, favorecida por iluminação externa/dia adequada.

Outra característica é o encadeamento lento, porém com cortes secos. O início do vídeo é marcado pela pós-sincronização em *off* entre a música e a locução. No desenvolvimento do vídeo, o som direto foi pós-sincronizado à locução escrita e decorada.

E, por fim, a locução é pós-sincronizada à música em *off*. O ponto de vista é uma combinação de duas subjetivas: visual - caminhoneiro e narrativo - locutor do rádio. O título aparece no início com caracteres brancos em fundo cinza. Os créditos são completos e dão a informação das funções e as pessoas designadas para elas em fundo neutro, encerrando com o logotipo da TVSA e a marca da administração de Santo André - Direito à Cidade.

De certo modo, essa mescla de gêneros acontecera antes no vídeo "E aí...", no qual o roteiro já previa espaço para interpretar as respostas obtidas na reportagem através de concepções ficcionais.

Para cumprir a programação da "Perua Eletrônica" concebiam-se programas documentais e ficcionais. Os documentais, geralmente sob a forma de reportagem sobre assuntos locais, possuíam como contraponto a inserção de aspectos ficcionais que cumpriam o papel de universalizar o regional para que este não ficasse restrito a um "regionalismo provinciano". Os ficcionais eram feitos em forma de teledramaturgia e documentavam uma situação cultural local.

Algumas vezes o elemento ficcional estava no pressuposto de uma reportagem, por exemplo quando se perguntou às pessoas da localidade

sobre o que fariam se estivessem na situação do golpe de Estado na URSS⁷⁵.

Concebida a partir de um ponto de vista ideológico, essa reportagem de rua tem o repórter e o som fora de campo e as respostas sincronizadas em *closes* frontais sucessivos realizados com cortes secos e pequenas fusões.

Os créditos aparecem no final em ordem hierárquica: produção, repórter, imagem, assistente, edição, direção, coordenação e o logotipo da TVSA com a marca da administração de Santo André - Direito à Cidade.

As respostas partiam de conceitos de seu cotidiano, aceitando a ficção embutida na pergunta e respondendo como numa entrevista que tratasse desse cotidiano.

Outras vezes o ficcional era concebido a partir de uma situação presente no cotidiano da localidade. Como exemplo, uma viagem da personagem Perua ao Paraguai num grupo de "sacoleiros" que vendiam seu contrabando em feiras, supostamente de artesanatos na cidade⁷⁶.

"Lei de Gérson - Paraguai" é o nome do vídeo referido. Trata-se de um exercício de teledramaturgia, basicamente realizado em planos médios de duração próxima ao padrão de novela, com definição de imagem apoiada no colorido dos figurinos e na externa/dia. As seqüências eram comuns, produzidas a exemplo de seqüências de programas de TV, e as cenas apresentavam duração aproximada à da ação de um personagem, com característica predominantemente visual e inserção de pequenos diálogos.

⁷⁵ Ver sinopses p. 131 e fita vídeo em anexo.

⁷⁶ Ver sinopses p. 131 e fita vídeo em anexo.

O encadeamento é rápido, com cortes secos; o som é mixado, pós-sincronizado em estúdio e os diálogos são escritos, decorados e em som direto.

O vídeo parte de um ponto de vista narrativo, às vezes cedendo lugar para o visual quando aborda o subjetivo do personagem.

O título aparece antes do início do vídeo em fundo neutro. As informações dos créditos são em ordem hierárquica: produção, atores, imagem, assistente, edição, direção, coordenação e o logotipo da TVSA com a marca da administração municipal, Santo André - Direito à Cidade.

Assim, não era apenas uma estória de contrabando e contrabandistas, mas um elemento da realidade objetiva que as pessoas identificavam no vídeo, onde o personagem provoca o distanciamento, e o tema a aproximação.

Encarar a ficção de modo que os espectadores se identifiquem com as **situações**, e não com os personagens que se desenvolvem dentro do enredo, tendo como contraponto elementos documentais, constrói um **realismo** a partir da própria forma da realidade, pois as situações do cotidiano não obedecem a enredos que, necessariamente, os acontecimentos raramente se dão de forma ordenada e linear.

Assim, estabelece-se uma mediação entre o espectador e a equipe na "porosidade" da tela que, através desses "vasos comunicantes", propicia uma co-autoria num processo de imersão. Essa visão de realismo está presente, por exemplo, no cinema contemporâneo na obra do cineasta Alexandre Kluge, que também tem realizado especiais para a TV na Alemanha⁷⁷.

⁷⁷ NAGIB, Lucia. Curso sobre Alexander Kluge. Depto. Multimeios. I.A., UNICAMP, 1994,

A preocupação estética encontrava-se na experimentação que ocorria na "Perua" numa perspectiva de TV localizada. Com ela, chegara-se a programas com os elementos que foram considerados na elaboração de uma programação. Porém, essa experimentação chegara à sua maturidade. Já não era possível experimentar num "veículo de rua" uma programação adequada a uma TV localizada. Este foi o limite de toda uma experiência de microtelevisão que, se não avançasse, mais uma vez acabaria por se tornar um veículo promocional.

Segundo a concepção de TV que vinha se desenvolvendo dentro desta experiência, numa TV localizada, a "construção do sentido da proposta programática não é feita num único programa, mas sim na programação como um todo [...] e a metodologia de trabalho para fazer os programas é muito importante, porque aí está o eixo fundamental para se propor uma estrutura diferente da TV *broadcast*"⁷⁸.

Ainda segundo esta concepção, essa metodologia é adequada à **mesotelevisão**, que Machado considera abranger, além da TV a cabo, "todas as modalidades de televisões locais de pequeno alcance, voltadas para o diálogo com um público diferenciado. Nela a relação é de interlocutores, e não, como na macrotelevisão, de emissores e receptores"⁷⁹.

Não se trata aqui de discutir especificamente implicações técnicas, legais ou políticas na implantação de TVs: TV a cabo, UHF ou microondas; estatal, privada ou mista; comunitária ou local. Mas de se deter no modelo intermediário, na especificidade da mesotelevisão

⁷⁸ CUARTAS, Sergio A. Ruiz. Sistema televisivo colombiano. in: *Video Popular* n.22, ABVP, p.8.

⁷⁹ MACHADO, Arlindo. Notas sobre uma televisão secreta. in: *Televisão e Video*, 2 ed., R.J., Zahar, 1989, p.56.

enquanto suporte adequado a uma prospecção de programação e ponto de partida para uma investigação da pertinência de cada tipo de televisão, de acordo com as particularidades locais.

No final da década de 80, uma proposta para dar um passo à frente no processo de implantação de uma TV localizada seria a consolidação de um espaço numa TV regional (UHF), levando-se em conta a legislação da época ao que se refere as retransmissoras da TV Educativa, que previa uma programação local numa cidade em que já existia uma empresa concessionária⁸⁰.

Comentando as mudanças no sistema de comunicação brasileiro no sentido de promover a regionalização da produção e estimular a produção independente numa perspectiva para os anos 90, como canal legal e espaço nas emissoras para produtos fora dessas, Santoro em 89, afirma que a "maior parte dessas emissoras não entrou em funcionamento mas se pode esperar que quase todas limitem-se a reproduzir e repetir a programação das grandes redes, inserindo, quase que exclusivamente, publicidade local e um jornalismo regional"⁸¹.

Em 1991, por ocasião da 9ª Mostra de Vídeo de Santo André - Ondas Comunitárias no ABC⁸², programou-se a discussão de projetos de comunicação junto à população, que visavam a democratização dos meios de comunicação. A coordenação de vídeo da PMSA apresentou um Projeto para criação de espaço comunitário em emissoras locais de caráter educativo⁸³, cujos principais pontos eram:

⁸⁰ Ver anexo 7.

⁸¹ SANTORO, Luiz F. As mudanças no sistema de comunicação brasileiro. in: *Curto circuito* n.7, abr.1989, Paris, Union Latine, p.14.

⁸² Ver anexo 8.

⁸³ Ver anexo 9.

- Equipamento público de TV aberto à população mediante regulamentação para programas a serem veiculados em uma TV educativa local.
- Cessão de uma hora semanal para a exibição de programas produzidos por realizadores locais, mediante acordo entre a prefeitura e a emissora concenssionária.
- Espaço comunitário gerenciado por conselho deliberativo formado por setores representativos da sociedade civil na cidade.

Para viabilizar o projeto, que poderia tornar-se viável no transcorrer da década de 90, previam-se recursos provenientes de um fundo obtido da indústria, do comércio e de fundações para aplicação em infra-estrutura e produção. A prefeitura contava com equipamento de TV montado no decorrer de três anos (89/91), constituindo-se em uma infra-estrutura que nem mesmo as TVs UHF da região (TVABC e TVSCS) possuíam. Tal equipamento e compunha-se de uma ilha de edição SVHS com mesa de efeito e gerador de caracteres; duas ENGs, equipamento completo para gravações externas em SVHS; um kit de minutagem SVHS; um telão para exibições públicas.

Toda essa infra-estrutura material seria acompanhada da equipe de produção e pós-produção de vídeo, do Serviço de Vídeo do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação, Cultura e Esportes da Prefeitura Municipal de Santo André com experiência prática de três anos e cumulativa de dez anos através da coordenação que perpassou os três momentos desta experiência desenvolvida durante os anos 80.

A ausência de interesse por parte das autoridades municipais tornou impossível o avanço na implantação da TV localizada, uma vez que o

espaço comunitário seria o suporte para continuidade, num quarto momento desse processo.

A interrupção do projeto levou a coordenação de vídeo a demitir-se da PMSA, considerando que a apatia da administração não correspondia à expectativa que se detectava na equipe e no público da "Perua Eletrônica".

Nos 12 pontos rotativos de exibição na cidade, atingia-se em torno de 50 pessoas por exibição, o que significava uma audiência média de 600 pessoas por programação de periodicidade quinzenal e correspondia a 1% da população da cidade, portanto se evidenciava o surgimento do hábito de espectadores locais. "É através do relacionamento e do hábito que a comunidade começa a interagir...". Essa pesquisa baseou-se em dados fornecidos pelo agente cultural da PMSA, que acompanhava tais exibições num procedimento que objetivava medir a audiência da "Perua", por um método que buscava não só contabilizar a taxa de presença mas também o nível de atenção e reação dos espectadores, atestando as possibilidades reais de uma TV localizada. "A audiência é o centro da existência da televisão, é nela que está o processo fundamental da construção dos programas [...] e não deve ser pensada apenas como pontos no Ibope, pois só existe no momento que interage com a comunidade [...]. Têm-se desenvolvido muitos projetos de pesquisa sobre recepção qualitativa das audiências [...] a recepção não é passiva [...] o telespectador tem toda uma enciclopédia audiovisual, que pode ser usada como referência, e através dela, ele faz um processo de reelaboração cultural muito importante"⁸⁴.

⁸⁴ CUARTAS, Sergio A. Ruiz. Sistema televisivo colombiano. in *Vídeo Popular* n.22, nov./dez.1993, p.8.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para realizar essa dissertação foi necessário um distanciamento, o que permitiu transformar-me de sujeito em investigador da experiência, tornando possível assim a descrição e a interpretação a um só tempo. Essa descrição trouxe dados que, ao serem interpretados, podem contribuir no desenvolvimento do perfil do realizador de vídeo e com outras experiências do campo televisual.

No início da trajetória do realizador de vídeo, à qual este trabalho se refere, este era chamado de videoartista, videomaker ou produtor de vídeo. Porém eram conceituações vagas, pois não existiam parâmetros precisos do que seria o objeto com o qual se operava. Alguns atuavam como diretores de TV, outros como cineastas e havia até quem não se preocupasse com o vídeo como meio, mas instrumento sofisticado de propagação de imagem e som que superava formas artesanais anteriores. Lentamente se estabelecia a figura mais definida do realizador de vídeo e, concomitantemente, aparecia a especificidade deste meio.

Cabe reafirmar aqui, que este realizador de vídeo na segunda metade da década de 70 e durante a década 80, sofreu a influência dos realizadores do cinema latinoamericano dos anos 60. A produção dos realizadores de vídeo foi acolhida como fenômeno pertinente a partir de 1989 no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana-Cuba. Essa influência se reflete nas temáticas sociais, culturais e políticas, chegando à própria televisão.

No entanto, o maior desafio para os realizadores desse tempo, foi a evolução vertiginosa dos meios audiovisuais que lhe colocou a questão do uso das novas tecnologias. Alguns consideravam o novo meio como

possível solução imediata dos problemas da humanidade, outros em contrapartida, desenvolveram receio do uso do vídeo por considerá-lo responsável direto por esses problemas. Qualquer que tenha sido a postura do realizador, a telemática passa a reorganizar a dimensão simbólica do mundo do mass-mídia.

Portanto, para superar esta questão, o desafio do realizador tem sido situar-se neste universo atentando para a especificidade do meio pelo qual se expressa sem esquecer o contexto em que atua e que os meios de comunicação, são retroalimentadores da chamada “cultura de massa”.

Como no cinema, o realizador de vídeo trabalha com a imagem em movimento, embora num sistema híbrido, o que não o exime de cumprir função estética. Concretamente, o realizador se expressa através do vídeo que constitui uma linguagem audiovisual presente em diversos aspectos do cotidiano das pessoas.

Uma experiência em vídeo pode ser, embrionariamente antropológica/cultural, política/pedagógico, psico/sociológica¹.

Como o significado dos valores estéticos está contido no contexto que estes cortes contemplam, e sua apreciação parte da relação que se institue

¹ "Daí, portanto, a importância de certos estudos psicológicos (situações do espectador diante do vídeo) e sociológicos (modificação introduzida pelo exercício contínuo dessa situação nos grupos humanos, bem como tipo de exigência que os grupos dirigem ao meio de comunicação); dos quais derivam, em seguida, problemas de psicologia social (novas atitudes coletivas, reações motivadas por um novo tipo de relação psicológica exercitada em particular situação sociológica: com todas as conseqüências daí advindas para a história da cultura) e, portanto, de antropologia cultural (crescimento de novos mitos, tabus, sistemas assuntivos), de pedagogia e, naturalmente, de política. Só à luz desse quadro se poderá falar do que significam os 'valores estéticos' de uma transmissão televisional" (Eco, 1979: 337).

entre quem produz imagens, as próprias imagens e quem as vê, tudo isto deve constituir material de formação e interpretação de um realizador.²

Os realizadores latinoamericanos de vídeo da década de 80 contrapuseram-se a um modelo homogeneizador de carácter ideologizado, através de uma produção diferenciada da TV broadcast, utilizando-se das novas tecnologias para fazer TV fora das emissoras de TV, visando desmitificar a própria TV, caracterizando-se como “alternativos”.

Estes, no Brasil, dividiram-se em “independentes” e “populares”. Os primeiros tinham como meta abrir espaço na indústria do broadcast, mas o termómetro de seus trabalhos foram festivais de suas próprias produções³. Sua importante contribuição foi o estabelecimento de parâmetros audiovisuais diferenciados dos conhecidos até então, preocupando-se com a especificidade da linguagem eletrônica e a aplicação da linguagem cinematográfica ao vídeo. Seguindo os caminhos da terceirização na década de 90, a produção independente, servindo-se de sua própria experiência, passa a organizar-se em produtoras profissionais disputando entre si um mercado formal.

² Ao falar de repertório que envolve a relação do realizador com a imagem, seria interessante considerar, ainda, as seguintes ponderações de Eco:

"Entre a imagem como se forma no vídeo - e como é concebida pelo ente transmissor - e as imagens recebidas pelo usuário em situações múltiplas e diversas, há um hiato que só pode ser preenchido (ou eventualmente aumentado) por um profundo conhecimento dos mecanismos comunicativos[...]a mensagem televisual, portanto a videográfica, enquanto composta de imagens, sons musicais ou ruídos, e emissões verbais, pode ser considerada como fundada no emprego de três códigos de base: o código icônico, o lingüístico e o sonoro" (Eco, 1979: 370 e 374).

E mais, o que diz Requena, "o discurso televisivo está entre as características do meio de comunicação e as características do momento histórico. Isso pressupõe levar em conta os aspectos que compõem o discurso televisivo (estrutura funcional, fragmentação, coerência textual de superfície, fragmentação e continuidade, combinação heterogênea de gêneros, multiplicidade, coerência textual profunda, carência de clausura e enunciação)" (Requena, 1992: 37).

³ Marcos E. Rogatto dedica um capítulo de sua dissertação ao Festival Videobrasil como recorte da produção independente - 1995: p.159

Os “populares” tinham como objetivos a denúncia das desigualdades sociais, o registro político e a difusão de eventos e práticas da cultura popular. Caracterizavam-se por atuar num determinado contexto, diferindo dos independentes por terem fortes vínculo com os movimentos sociais, sofriam a falta de uma formação estética utilizando-se, para supri-la, de “intuição plástica” para a realização dos vídeos. Contribuíram para a desmitificação do processo de produção de TV, com o exercício habitual da horizontalidade na equipe, sendo polivalentes nas funções que envolvem uma produção videográfica.

Seguindo os caminhos da democratização dos meios de comunicação na década de 90, coerentes com sua experiência política, os realizadores “populares” atuam também em fóruns que visam a regulamentação das Tvs comunitárias e buscam influir na nova legislação de comunicação em discussão no Congresso Nacional.

Na década de 80 algumas experiências no ABC paulista apontavam para uma TV mais democratizada tendo como pressuposto outras experiências de Tvs comunitárias fora do Brasil.

Além do “Núcleo de Memória Popular do ABC”, do Instituto Metodista de Ensino Superior do ABC, importante por promover e integrar experiências pioneiras da área de comunicação, a “TVT - TV dos Trabalhadores”, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, foi significativa por ser uma experiência regional desenvolvida a partir de um sindicato e tentar a concessão de um canal de TV que deu início à RCT - Rede de Comunicação dos Trabalhadores. A TVT visava prioritariamente a formação política dos trabalhadores e viveu uma experiência de gestão dos mesmos.

A experiência em Santo André foi analisada neste trabalho tendo em conta o conceito de “experiência aberta” e no seu primeiro momento

transcorreu numa entidade civil - CEPS - onde o vídeo obedeceu um pressuposto pedagógico que não ia além de um registro de atividades para fins didáticos e políticos. Esta maneira de instrumentalizar um meio de comunicação, por sinal, acompanhara o vídeo desde os primeiros registros do gesto performático dos videoartistas na década de 60/70, até consagrar-se como forte instrumento político na década de 80 ao legitimar conteúdos pré-determinados através do vídeo sem que os realizadores se preocupassem com as especificidades do meio.

É desta época, também, a intensão de desmitificação da TV, quando projetos de estudantes e professores de comunicação eram implementados por Organizações Não Governamentais, como o da “leitura crítica dos meios de comunicação”, e aparecem com o propósito de denunciar a manipulação de fatos através de análises de conteúdos veiculados pelas emissoras. Outro aspecto da desmitificação pretendida pelos realizadores era o de aproximar o espectador ao conhecimento de tudo que envolve uma realização em TV.

Dentro deste espírito é que a equipe ABC vídeo-CEPS, procurou dar às produções que realizava, um ritmo mais adequado aos programas para torná-los mais próximos da “telinha”, referenciando-se em informações que extraía da própria TV comercial. Portanto, tentava-se redefinir o papel do meio.

Ampliando qualitativamente todo um repertório inerente do fazer e assistir TV, este meio pode tornar-se um arena onde os conflitos de um contexto social podem emergir enriquecidos pela singularidade de cada “olhar”.

Neste sentido, o vídeo “E aí...” materializa a tentativa de superação do uso instrumental do vídeo e, conseqüentemente, demonstra o rompimento tácito com a visão do que era o produtor popular, que assume

uma postura de realizador de vídeo interessado em aprofundar o conhecimento do meio com o qual se expressa.

Porém, para os participantes da experiência, não bastaria só definir um novo perfil de realizador mas também testar possibilidades de interação com a comunidade. Este teste se deu na realização do “E aí...”, tanto no processo de sua realização, em que o realizador era parte do contexto enfocado, como na exibição, quando a temática do vídeo expressava as inquietações da juventude naquele momento, inclusive, com uma preocupação mais diferenciada que as temáticas sociais abordadas pelos vídeos anteriores.

Embora houvesse concomitantemente ao segundo momento dessa experiência discussões sobre o papel do vídeo popular, na ABVMP - Associação de Vídeo no Movimento Popular, entidade recém criada de produtores populares, estas discussões priorizavam a função da distribuição das produções, deixando em segundo plano questões igualmente profundas relativas à linguagem e especificidades do meio.

Não obstante esta situação, no trabalho desenvolvido num segundo momento: o do Sindicato dos Rodoviários em Santo André, procurava-se atingir setores mais amplos da população com um projeto que permitisse experimentar um esboço de programação adequada ao vídeo, em que se ressaltava o hibridismo do meio, além de abordar a categoria com vídeos específicos para este fim.

Esta experimentação, que consistiu numa animação com “câmera aberta”, embora mesclasse reportagem e ficção, não chegou sequer a esboçar uma programação limitando-se a uma espetacularização dispersiva.

Graças a uma visão mais abrangente, agora de realizador na coordenação da equipe de vídeo do Sindicato dos Rodoviários, vinculei o

projeto ao todo da experiência por considerar todas as fases de qualquer experiência importantes e indissociáveis. Este momento pôde ser assimilado como substrato do próximo momento.

Portanto, deixou-se para trás a espetacularização e, sempre numa perspectiva de TV localizada, pensei num projeto que pudesse ser desenvolvido numa instituição pública. Isto foi favorecido por uma conjuntura política local, determinada por projetos que traziam uma vitalidade em sua própria elaboração, advinda da relação em diversos níveis com o movimento social.

Este projeto foi elaborado numa interface entre comunicação e cultura, e combinou a experimentação às demandas dentro da “coisa pública”. A experimentação acontece agora numa “Perua Eletrônica” de caráter provisório com limites claramente definidos, projetada exclusivamente para exibir uma programação a partir de temas locais, respeitando uma periodicidade como condição *sine qua non* de qualquer TV na relação com sua audiência.

Neste terceiro momento da experiência de Santo André, o projeto “TVSA”, patrocinada pela Prefeitura local, transcendia à concepção de serviço público ao pensar-se em capacitar equipes locais na formação de realizadores, a partir do serviço de vídeo, visando a futura implantação de uma TV localizada.

No projeto TVSA a preocupação com a formação de realizadores estava presente também no cinevídeo ao contemplar diferentes estéticas e temas nos seus ciclos; na videoteca quando o critério na montagem de seu acervo foi a associação de temas do cotidiano à linguagem específica de vídeo; nas oficinas que vinculavam técnica e criação na formação de realizadores em potencial e, por fim, a mostra anual de vídeo que

possibilitou ao público local o conhecimento de realizações e experiências de TV e vídeo do Brasil e outros países.

Embora a gestão administrativa da Prefeitura Municipal de Santo André assimilasse sem conflitos intransponíveis todos estes serviços, ela não absorvia o espaço de experimentação que se dava na “Perua Eletrônica”, pois tentava interferir na sua programação para conferir-lhe um caráter promocional. Como já havia ocorrido nos momentos anteriores, dava-se outra vez uma ruptura em consequência da compreensão meramente instrumental do meio vídeo. Portanto uma programação comprometida com esta visão, perderia seu caráter adequado à experimentação que partia de elementos que compunham todo o contexto sócio-cultural de uma localidade.

Os sucessivos conflitos de uma mesma natureza nos diferentes momentos que compõem esta experiência em Santo André, fizeram-me concluir que a continuidade desta prospecção só seria possível num órgão pensado como TV qualquer que fosse seu caráter, e não como apêndice de uma instituição que a abrigasse, com intenção, clara ou velada, de instrumentalizá-la.

Esta dissertação não se esgota nestas considerações que buscam uma relativa autonomia para uma TV diferenciada, mas também indica a possibilidade de se empregar alguns pressupostos para se delinear um programação de uma TV que concretamente ainda não existe.

- Ter a diversidade cultural de uma localidade presente na programação como estratégia de mediação entre produção e audiência.

- Fazer da TV uma arena de vivência de múltiplos olhares cruzados das diferentes interpretações, para promover encontros de “culturas”. Os resultados obtidos daí poderão estabelecer uma provável harmonia na programação desta TV, na medida que esta TV vise uma possível

homogeneidade estética a partir dos diferentes elementos que interagem através do exercício da realização.

- Procurar uma correspondência mais concreta construída com “formas da realidade”, a partir de situações que esta sugere e não de enredos pré-determinados, numa estratégia de interação entre realizador e comunidade.

A complexidade de uma investigação para a implantação de uma TV localizada, que considerasse, mesmo que minimamente, estes pontos referidos, fora de uma estrutura apropriada que estava longe de conseguir-se, levou a equipe da “TVSA” a elaborar um projeto intermediário, “Criação de Espaço Comunitário em Emissoras Locais de Caráter Educativo”, que de alguma maneira garantisse a continuidade da experimentação num espaço genuíno de TV. Este passo poderia ter sido dado com respaldo na legislação das retransmissoras das Tvs educativas na época (1990), enquanto um quarto momento desta experiência em Santo André, como desdobramento natural do projeto TVSA.

Este quarto momento poderia ter se desenvolvido, a partir do início da década de 90, em que aconteceu a indesejável interrupção da experiência em Santo André provocada, em grande parte, pelo pouco interesse da Prefeitura. Até mesmo por esta interrupção, a década de 90 não é tema de análise no corpo desta dissertação e assim as considerações que se seguem refletem o acúmulo de experiências da década anterior. Abria-se então, a perspectiva de uma nova televisão e, com ela, potencializava-se a condição do realizador que quisesse experimentar nessa TV que se sofisticava a cada dia. Desde o final dos anos 80 e início dos anos 90, começa a procura de espaço na TV, por parte de realizadores de grupos

da sociedade civil não ligados, necessariamente, a interesses privados da área de comunicação⁴.

Os anos 90 anunciam a possibilidade de instalação de emissoras de baixa potência, TVs intermediárias que estariam entre a macrotelevisão (redes de TV) e a microtelevisão (pequenos grupos), o que caracteriza um campo de experiência da mesotelevisão. Dentre essas possibilidades está a de criação de redes regionais, vinculadas a poderes políticos locais, que retransmitem as grandes redes nacionais e valorizam o jornalismo local como uma forma de fortalecimento dos pólos de poder. Esse quadro de expansão da televisão acelerou-se ainda mais com a implantação da TV por assinatura (TV a cabo), que abarcou as VHF e UHF, além dos canais específicos selecionados pela programadora.⁵

Acredito que a proliferação de redes, a regionalização e a segmentação da TV não esgotam a discussão de uma outra televisão e observo mudanças em curso no caráter da televisão e da comunicação. Estas mudanças pressupõem a expansão do mercado de TV. O preenchimento deste poderá ocorrer a partir da constatação que um meio de comunicação não é um simples instrumento e não pode ser reduzido à técnica.

A mesotelevisão, que é o campo da TV localizada, não parece restringir-se a um setor da televisão, pois pode de fato constituir-se num eficaz meio de comunicação dentro de um tecido social. Um meio de comunicação que estabeleça uma relação de reciprocidade entre realizadores e espectadores, que vá além do leque de opções contemplado pelo controle remoto, e que estimule o contato direto visando a

⁴ Na revista "Comunicação e Comunidade" n.2, p.23 - NECC da Fac. Int. Hélio Afonso - R.J., Alberto Mejía afirma que ONGs e os movimentos sociais, na passagem de 80 para 90, começam a procurar espaço na TV, mesmo que alugado.

⁵ Uma abordagem mais detalhada sobre Legislação e Política de Comunicação, Novos canais e programação dentro da década de 90 pode encontrar-se na dissertação de mestrado de Marcos Ernesto Rogatto, Produção Independente de Vídeo no Brasil: Desafios e Perspectivas, Unicamp, Campinas-SP, 1995.

interferência do espectador na concepção de realizações, enquanto haja espaço na programação previamente definido para esse fim. Assim, essa televisão supõe uma tecnologia de comunicação que implica também uma organização social e, uma vez que hoje já não existe obstáculo técnico para ela, caberia agora assimilar essas novas estruturas comunicacionais possíveis. Compete à essa organização social implicada com aquela TV localizada dimensionar o uso desse meio a partir de suas características.

Por outro lado, a prospecção em aprofundamento da linguagem eletrônica e da expressão dos homens contemporâneos poderia adequar-se à estrutura de uma mesotelevisão, que não sofre do "gigantismo" do gênero televisivo *broadcast* (difusão ampla, com direção massificante) nem da atrofia da microtelevisão, que, embora tenha seu público alvo, é limitada por seu pequeno alcance.

Talvez seja possível ir além de uma escolha no universo de imagens, segundo a interatividade que conhecemos, quando essa escolha acontecesse antes, na concepção dessas imagens em relação cotidiana com a realização da programação. Esta singular relação se estreitaria ainda mais, na medida em que o cotidiano dessa televisão traduzisse uma relação horizontal entre realizadores e a comunidade local, isto é, entre seus interlocutores.

Partindo do pressuposto que a tecnologia do vídeo possibilita a interatividade mas, que isto por si só, não garante uma possibilidade de interação efetiva entre realizador e público, para analisar o que foi possível obter-se nesta relação durante o processo aqui descrito, o vídeo foi tomado como um importante suporte de mediação. É necessário uma prospecção de sua especificidade, mesmo em experiências de interação em pequenos grupos, explorando as possibilidades de aproximação a partir da microtelevisão.

No decorrer de toda esta experiência o processo de realização em vídeo tornou-se mais eficiente ao se tomar em conta as particularidades do meio. Com o desenrolar da experiência, constatou-se a incompatibilidade entre a investigação de uma possível constituição de uma TV localizada e a efemeridade dos eventos que caracterizam as TVs de rua. Finalmente, uma TV poderá ampliar suas chances de implantação, se tiver em conta sua estruturação na especificidade do meio, na investigação permanente do que seja em essência sua programação e como concebê-la a partir da relação com o público em harmonia com seus mantenedores.

Vê-se que o vídeo pouco se presta ao discurso pedagógico-político porque seu significado escapa ao controle a que está submetido o discurso verbal, uma vez que a imagem se organiza a partir de valores simbólicos e não de conteúdos fechados, contrapondo-se a um uso instrumental dos meios audiovisuais.

Na implantação de uma TV, há que se considerar a legislação que regula a difusão; os recursos necessários para isso e gestões para obtê-los, o que há no campo das novas tecnologias e o que estas podem nos proporcionar; as relações sociais que decorrem desta implantação, por fim, um conhecimento do meio, de sua especificidade, de uma relação com o público sob a ótica do realizador interagindo com este público. Esta dissertação preocupou-se, principalmente com o meio e a possibilidade de interação do realizador com o espectador. Hoje, a interação social que existe se dá pelos canais de massa, sem considerar a diversidade de aspectos culturais que tenham em conta valores universais e locais. É possível que, se as novas maneiras de fazer TV não incorporarem estes aspectos, que contemplem a subjetividade além da

objetividade de uma localidade, que contemplem a cultura local, aconteça um vácuo na interação entre TV e público.

Portanto, na concepção de uma TV, seria necessário que aspectos culturais fossem incorporados, no momento em que se fala em interação. Se a interação é cultura, um projeto de TV com este perfil, não deve significar uma TV que se esgote nas particularidades de pequenos grupos ou uma TV submetida à impessoalidade da TV *broadcast* que limita a interatividade a uma ação plebiscitária apoiada prioritariamente no recurso tecnológico.

Parece natural, portanto, que a continuidade desta experiência aconteça no modelo intermediário de TV, identificado com as TVs a cabo e as demais modalidades de TVs de pequeno alcance, por permitir a superação dos velhos modelos de relação entre emissores e receptores, possibilitando uma relação de interlocutores voltada ao diálogo com um público diferenciado.

Esta possível relação que se estabeleceria entre realizador e espectador, poderá viabilizar uma interação em que ocorra, desde a concepção, um processo de descoberta de conteúdos e formas ao elaborar-se a programação. Esta prospecção de uma programação genuína pode proporcionar uma experiência numa TV que abrigue ainda um certo ineditismo no tratamento das imagens, produzidas a partir do imaginário de um determinado corpo social, concebidas com a autoria de realizadores potencializados no próprio processo desta prospecção.

Por fim, no campo teórico, um outro caminho a percorrer seria o de aprofundar o estudo entre espectador e imagem-movimento, considerando os pontos comuns e análogos da relação espectral presente no cinema e na TV, responsáveis diretos pelo impacto visual sobre a sociedade como

um todo neste século, compreendendo mudanças objetivas e subjetivas no comportamento humano.

Apesar de a TV ter uma história recente, já contribuiu com a interatividade, ainda que plebiscitária, abrindo a possibilidade de interação. No futuro esta poderá ser efetiva, fazendo com que a TV possa tocar em processos complexos do homem, que o cinema, imagem em movimento de longa história já atinge, quando provoca a imersão do espectador no filme.

Assim, estes dois meios audiovisuais mais do que partilharem de um percurso comum da imagem, já modificam a própria história da humanidade.

ANEXO 1

3 - XII FESTIVAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO. Televisión y video. LA HAVANA, CUBA. FICTELORAF Nº 1989.

O movimento do vídeo tem seus fundamentos nas múltiplas e diferentes experiências nacionais, especialmente naquelas vinculadas ao movimento popular. Os principais momentos do movimento nos últimos anos se manifestam nos seguintes aspectos:

- A contribuição do vídeo ao avanço do processo democrático, tanto no registro e a memória do continente, como no destaque dos setores populares.

- O reconhecimento de seus integrantes como parte de um amplo, variado e plural movimento do vídeo.

- Esta atividade encontra seu fundamento na multiplicidade de expressões surgidas em cada país, com gêneros e buscas criativas distintas; com meios tecnológicos desiguais e com um sentido coletivo comum, identificado com os movimentos sociais e suas propostas de democracia e mudança.

- Outros aspectos correspondem ao uso do meio VIDEO, especialmente com setores sociais diferentes e o impulso de redes ou fórmulas de difusão e distribuição nacional.

- Considerando a brevidade no desenvolvimento do vídeo, esse meio ainda não conta com uma experiência teórica suficiente. Mas nos últimos anos tem existido um propósito de pesquisa orientado a conceitualizar na prática e a sistematização de experiências.

ANEXO 2

A Televisão nas Ruas

O veículo ao ar livre é o mais antigo meio de comunicação com as massas que se conhece. Da "Comédia da Arte" aos nossos violeiros e grupos mambembes, a rua foi sempre palco das mais variadas expressões.

Recentes experiências nos principais centros urbanos do mundo, levaram à utilização da televisão nas ruas como veículo de lazer, informação e cultura. É o sistema conhecido nos EEUU como "VISUAL PEOPLE" (Visual do Povo).

A "TV OLHO", um Empreendimento

Cultural da Publívdeo

A PUBLIVÍDEO traz o "VISUAL PEOPLE" para o Brasil, instalando o primeiro módulo na praça da Emancipação em Duque de Caxias para, em seguida, implantá-lo em outras cidades da Baixada Fluminense. Trata-se de uma cabine equipada com televisores e, em cima, um telão cuja imagem consegue equiparar-se à imagem cinematográfica, permitindo maior área de alcance visual.

A escolha da cidade de Duque de Caxias para a implantação deste novo e avançado meio de comunicação baseia-se nas condições ideais que a mesma apresenta para a utilização do sistema "VISUAL PEOPLE" (grande trânsito de pedestres nos calçadões, sistema de vida mais calmo, etc.). Na sua programação, a "TV OLHO", como será chamada, veiculará, num espaço de seis horas, assuntos referentes à cultura, música, arte e folclore, e ainda materiais informativos de interesse comunitário, constituindo-se, a "TV OLHO", numa verdadeira emissora local de televisão (circuito fechado), com programação específica da Baixada Fluminense. Será um veículo de lazer, informação e cultura que deverá contar com o seu apoio.

A PUBLIVÍDEO, uma Organização Pioneira em Duque de Caxias

A publicidade, como atividade humana e no seu significado mais amplo, tem uma longa história. Publicitavam os homens da pré-história as melhores formas de caça em desenhos rudimentares nas cavernas; publicitavam os egípcios as suas leis, gravando hieroglífos nas pedras; gregos e romanos publicitavam com cartazes nas ruas e, na idade média, os príncipes com pregões as grandes novidades do reino.

Fazer publicidade é se comunicar com a grande massa, tornar algo público, notório, anunciar as novidades, orientar uma escolha, divulgar, propagar, espalhar. Muitas vezes o termo "publicidade" se vê restrito ao campo meramente comercial. Não é o que pretende a PUBLIVÍDEO.

A PUBLIVÍDEO é uma organização publicitária com critérios mais amplo. Surgindo da associação de profissionais do ramo, e contando com equipamentos de primeira linha, a Publívídeo reúne uma equipe de especialistas nas diversas áreas da publicidade e das artes, constituindo-se na primeira organização cultural a situar-se na área de Duque de Caxias com capacidade para a produção de filmes e video-tapes de qualidade profissional.

Uma Imagem Vale mais que Mil Palavras

O homem sempre se exprimiu através de imagens; pinturas nas pedras, esculturas, desenhos, gravuras, mais tarde a fotografia e o cinema e, nos últimos tempos, a maior inovação no campo das comunicações: a televisão.

O milagre da televisão é o resultado mais recente do permanente esforço do homem para se comunicar. A sua importância na disseminação do conhecimento e de informações pode ser comparada à invenção da imprensa por Gutenberg há mais de quatro séculos.

A magia inacreditável da transmissão de imagens eletronicamente, a sensação de realidade dominante, o seu poder de captar a atenção da mente humana, fazem da televisão um dos veículos culturais mais desenvolvidos e eficientes.

Antena



O bispo fala numa reunião de trabalhadores rurais em Goiânia; a câmera de vídeo registra tudo

A política descobre o vídeo

MÁRIO CÉSAR CARVALHO
Especial para o "Folha Informática"

A partir de 1982, várias entidades ligadas a sindicatos, sociedades de Amigos de Bairros, partidos políticos, movimentos populares, Igreja, etc. perceberam que a câmera de vídeo não serve apenas para registrar festas de aniversários, batizados, e casamentos.

Nas mãos de pequenas equipes, a câmera passou a buscar uma outra cena: uma camponesa explica porque resolveu entrar para o sindicato, os trabalhadores do ABC discutem a campanha salarial, os ocupadores da Fazenda Anoni — no Sudoeste do Paraná — contam como um deles foi assassinado por um jagunço dos latifundiários.

São imagens muito distantes das mostradas pela televisão. O vídeo tem uma nova função para os movimentos populares. O registro do fato em si, na maior parte dos casos, não basta. A imagem tem que provocar discussão, atuar como elemento organizador, impulsionar a ação. Enfim, o vídeo passou a ter a função de arma política, tanto quanto o jornal, o áudio-visual ou o cartaz.

O baixo custo do equipamento e a simplicidade no uso do vídeo fazem com que já existam algumas equipes bastante atuantes. Em São Paulo existe o trabalho de Celso Maldos, do Centro de Comunicação e Educação Popular de São Miguel Paulista. Em Santo André, a ABC Vídeo; no Rio de Janeiro a FASE — Federação de Assistência a Entidades Sindicais e Educacionais.

As experiências

A primeira entidade a buscar um outro uso para o vídeo foi a FASE. Em 1974 essa entidade já possuía um projeto para esse meio. Dependendo de financiamento externo, a FASE só conseguiu realizar seu primeiro trabalho em 1982, um vídeo experimen-

Na "Folha", uma mostra de "panfletos eletrônicos"

Nos dias 28, 29, 30, 31 de maio e 1º de junho a "Folha Informática", a INTERCOM - Sociedade de Estudos Interdisciplinares de Comunicação — e a UCBC - União Cristã Brasileira de Comunicação Social, realizam no auditório desta "Folha" a 1ª Mostra Brasileira de Vídeo Militante. Nos dois primeiros dias serão exibidos vídeos de equipes brasileiras. No dia 29 acontecerá um debate sobre essas produções. O dia 31 foi reservado para a exibição de vídeos internacionais também ligados a movimentos políticos. No dia 1º de junho serão mostrados os programas feitos pelos Partidos Políticos para serem exibidos na televisão, seguido por um debate sobre "Partidos Políticos e a Comunicação de Massa". As inscrições para essa Mostra encontram-se abertas até o dia 21 de maio e os trabalhos deverão ser enviados para esta "Folha" aos cuidados de Claudio de Oliveira, (Alameda Barão de Limeira, 425 — 4º andar).

ver o equipamento de vídeo, pergunta: "É possível fazer uma novela com esse material?" E foi exatamente com essa forma que foi gravado o último trabalho dessa entidade, ainda em fase de edição. Nesse vídeo nada é documental. A história dos trabalhadores rurais de Santarém — local onde o vídeo foi realizado — é inteiramente recriada. Os papéis são interpretados pelos próprios trabalhadores e pela primeira vez a FASE usou uma equipe profissional em uma de suas produções.

Celso Maldos é praticamente um franco atirador em sua militância com vídeo. A maior parte dos seus trabalhos foram realizados com ele na câmera e um entrevistador. Começou em julho de 1982, registrando os comícios da caravana do PT na campanha eleitoral. No início, essas gravações tinham um caráter puramente documental. No meio da campanha. Celso começa a exibir os

com mais de 5.000 pessoas, explode uma bomba feita com pó da china.

Dom Pedro Casaldàlia viu esse vídeo e convidou Celso para documentar a luta dos posseiros em São Geraldo do Araguaia. No meio do caminho, uma nova cena inesperada. Uma Delegacia da FUNAI, em Araguaia, é tomada pelos índios e lá está Celso com sua câmera. Seu último trabalho em Março de 84, é um documentário da ocupação da Fazenda Anoni, de 400 hectares, na cidade de Francisco Beltrão (Paraná), realizada pelo Movimento dos Sem Terra.

A produtora ABC Vídeo, ligada aos Centros de Estudos Políticos e Sociais de Santo André, nasceu com o objetivo de acessar o movimento sindical e as organizações populares dessa região. Essa finalidade, para Mário Galuzzi Jr., um dos membros da equipe, exige novas formas de produção: "Todos os programas que nós realizamos foram elaborados conjuntamente com as organizações que utilizam esses vídeos, principalmente no que diz respeito ao conteúdo".

A ABC Vídeo é a entidade que possui a maior produção de vídeo militante: 13 programas com uma duração média de 30 minutos. Já realizaram dois vídeos para a Associação dos Usuários de Ônibus de Santo André, um descrevendo as condições de transporte na cidade e outro mostrando como os usuários se organizando, o "Sindiluta".

A periferia de São Paulo não poderia ficar sem um grupo de vídeo-militante em São Miguel Paulista funciona o Centro de Comunicação e Educação Popular, entidade ligada à Igreja, mas que realiza trabalhos para outras organizações. Começaram a produzir em Abril de 83, com um vídeo sobre a Campanha da Fraternidade. É a única produtora que realizou um programa com crianças,

Santo André abre amanhã I Mostra de Vídeo



Rocha Especial, uma das produções da Mostra

Algumas das melhores produções em vídeo do Brasil estarão reunidas a partir de amanhã na I Mostra de Vídeo de Santo André, que será realizada também sábado e domingo no Auditório do Centro Cívico da cidade. Nessa mostra não competitiva serão exibidos *Marl Normal*, ganhador do I Festival de Vídeo Brasil, *Quem Kiss Teve*, de Tadeu Jungle, *A Dama do Pacaembu*, de Rita Moreira, *Já que ninguém me tira para dançar*, de Ana Maria Magalhães e muitos outros.

A idéia de realizar essa mostra nasceu depois do I Festival de Vídeo Brasil, realizado no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, que despertou na Diretoria de Cultura a necessidade desses espaços alternativos. Com o acréscimo de que, na mostra que começa amanhã, serão também exibidas produções da região, como as do CEPS (Centro de Estudos Políticos e Sociais) e as dos alunos da Faculdade de Comunicação Social do Instituto Metodista de Ensino Superior.

A Diretoria de Cultura de Santo André diz ter feito seleção do material inserido, em função da inexistência de tempo hábil para todos. Mas foram priorizados os produtores da região. A mostra foi organizada em curto espaço de tempo, três semanas, pela facilidade conseguida com a ajuda da produtora Olhar Eletrônico, que tem uma filmoteca com vasto material disponível. Para exibição, só é necessária a autorização do autor.

O diretor de Educação e Cultura de Santo André, Heitor Capuzzo, diz que para o próximo ano o Paço Municipal contará com espaço adequado para exibição de vídeos, já que para a atual Mostra foi preciso alugar um telão. Antes do início da I Mostra, a II Mostra de Vídeo de Santo André já é garantida por Capuzzo. Será realizada no segundo semestre de 84.

A produção de vídeo vem ganhando grande espaço em circuitos alternativos e possibilidade de experimentalismo que proporciona. Está, assim, completando a lacuna deixada pelo cinema experimental. Os produtores cinematográficos, atualmente, preferem investir em fitas mais concretas, que tenham retorno financeiro garantido. O vídeo, sendo mais barato até que o Super 8, vai ganhando seu espaço.

A possibilidade de exibição em TV dos vídeos é mais um estímulo à produção. O público de uma exibição de vídeo em TV pode corresponder a dois meses de espectadores em

Quem Kiss Teve, sobre a vinda do grupo Kiss ao Brasil, da Vídeo Verso TVDO; *O Aleatório*, de Roberto Sadoval; *Saquarema 82*, sobre o festival de surf, da Olhar Eletrônico; *A Dama do Pacaembu*, e *Comida Típica e Deuses*, de Rita Moreira e Marl Leal; *Barra Pesada Nº 5*, sobre policial que busca traficantes de asa delta, de Manduri; e *50 Anos de Luta*, sobre o Sindicato de Metalúrgia de Santo André, da ABC Vídeo-CEPS.

No sábado, a programação começa às 15h, com *Malditas Calças*, sobre as filmagens de *A Canção das Índias*, vídeo produzido por Gira Filmes e Nilson Villas Boas; *Teleshow de Bola*, sobre o segundo turno do Campeonato Paulista Futebol/82, da Vídeo Verso e TVD; *Realidade em Perspectiva*, trabalho experimental dos alunos de Comunicação do IMS; *Os Arara I*, sobre uma tribo que a Transamazônica cortou ao meio, da Interpovos; *Andrea Tonacci; Glauber Rocha Especial*, com a participação do cineasta do programa *Abertura*, TV Tupi, produção da Bandeirante e Paula Gaetan; e *Eu sei mas não sei*, tape promocional da música de mesmo nome, da Vídeo Verso e TVD.

Depois desses vídeos, um intervalo de cerca de duas horas, com a programação reiniciando às 20h; *Cuba*, sobre o Festival de Música Latino-americana, da Telecine Marvin; *E daí, daí, daí, só, normal*, enquête realizada em ruas da região pela ABC Vídeo-CEPS; *Chico Antonio, o Herói e o Caráter*, sobre o encontro do cantor do Nordeste com Mário Andrade, da Telecine Marvin; *Eduardo Escorel; Eletro Agen*, sobre captação de energia elétrica em Sete Quedas, de Alfredo Nagni; *Olhar Eletrônico; e Garotos Subúrbio*, sobre o movimento popular da Olhar Eletrônico.

No domingo, último dia da Mostra, a partir das 15h, *Os Arara II*, Interpovos e Andrea Tonacci; *Clay 83*, documentário produzido pela ABC Vídeo-CEPS; *Já que ninguém me tira para dançar*, sobre L. Diniz nos dez anos de sua morte; Ana Maria Magalhães; *Música I pendente*, documentário dos alunos de Comunicação do IMS; e *Guarda olho de gente*, enfocando a produção artesanal do guaraná, de Aui Miquilins.

No domingo, repete-se o esquema de sábado, com um intervalo aproximadamente duas horas a partir do reinício, às 20h, com *Marlymal*, o dia-a-dia de uma escritora da Olhar Eletrônico; *Vídeo Arte*

DIÁRIO DO GRANDE ABC

12 páginas

Caderno

B

Quinta-feira, 1 de dezembro de 1983

OPINIÃO

As opiniões contidas nos artigos desta página são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente a posição da Folha

Política cultural como exercício de democracia

MÁRIO GALUZZI JR. e ANA MARIA ESCALADA

A relação entre ação cultural e evento tem sido pensada no PT desde sua formação. Desse debate surgiram idéias sobre práticas orgânicas fundamentais para o desenvolvimento de uma cultura democrática no país.

Um dos pontos mais discutidos trata da necessidade de independência na produção cultural, possibilitando que cidadãos, nos bairros ou lugares de trabalho, produzam "peças culturais" de forma autônoma. Nosso maior desafio hoje é viabilizar essa perspectiva numa sociedade dominada pela indústria cultural.

Para tanto se faz necessário acrescentar elementos que ultrapassam o nível local, procurando aprofundar a relação entre evento e ação cultural. A questão não é opor evento à ação cultural, mas compreender como o triângulo cultura-Estado-sociedade vem se compondo no Brasil.

Com o pretexto de acabar com o Estado ineficiente e deficitário, o governo Collor, tão logo assumiu o poder, acabou com uma série de instituições que financiavam ou incentivavam a cultura. Extinções sem critério e ausência de alternativas para o setor fazem com que a política cultural do governo federal seja hoje sinônimo de negligência.

As experiências de governos anteriores, que colocaram o Estado como produtor ou subventor, quase sempre desembocaram numa relação paternalista. As instituições — Prefeitura, Estado ou Federação — passam simples e exclusivamente a alimentar produtores culturais. Poucas vezes a subvenção gerou produtos diferenciados da indústria cultural ou produziu agentes de vanguarda.

A relação paternalista coloca o público numa posição passiva. Seu papel é comprar um ingresso e sentar-se na platéia. Seu poder de manifestação se restringe a ir ou não a determinado espetáculo, vaiar ou aplaudir. Embora permaneça em contato com a arte, o público continua vendo-a à distância, mitificada e inacessível.

Para perceber isso basta analisar a relação do espectador brasileiro com a televisão. O brasileiro praticamente nasce vendo televisão e com certeza ocupa boa parte de seu tempo de lazer em frente a ela. Mas, quando esse mesmo espectador se depara com a oportunidade de produzir um vídeo, desconsidera as dezenas de horas televisivas aglomeradas em sua retina e não consegue compreender a manipulação da linguagem televisiva.

Embora boa parte dos brasileiros consuma produtos culturais, estamos cada vez mais distantes do fazer cultura. O que vivemos no país hoje nos mostra que o simples contato com a arte — e com a comunicação — não é capaz de introduzir novos horizontes na vida das pessoas, assim como somente o voto não tem garantido a democracia.

Pouco adianta os programas da Rede Globo mudarem seu conteúdo. Assisti-los nos traria apenas um ponto de vista diferente daquele que estamos acostumados a ver. A manipulação da linguagem continua intocável e por não decodificá-la permanecemos incapazes de utilizar o vídeo para manifestar o nosso ponto de vista.

É necessário promover cursos, oficinas e "workshops" e associá-los a espetácu-

los de boa qualidade. Extrapolando a relação do veículo com o público, retirando-o da platéia e capacitando-o para usar o palco. Dessa forma é viável associar evento a processo, investindo no aprofundamento da democracia através da horizontalização das relações. Isso torna possível desenvolver uma leitura crítica da indústria cultural e explorar suas contradições.

Não se trata de privilegiar um único tipo de demanda, mas de acabar com a hegemonia de um modo de pensar, possibilitando a experimentação de linhas diferenciadas e a convivência da diversidade. Ao mesmo tempo que se potencializa transformações significativas na mentalidade da região.

Usemos como exemplo a cidade de Santo André. Aqui poderiam conviver grandes redes de televisão, emissoras locais e até tevês comunitárias. O público que receberia todos os canais em sua casa poderia, ainda, produzir seus próprios programas na tevê comunitária.

O papel do Estado nessa tevê comunitária seria garantir a existência de um organismo que mantenha representados os diferentes segmentos da sociedade, garantindo o direito de manifestação a todos. Este organismo mediará a relação entre cultura e sociedade.

O exercício da democracia, como espaço de convivência da diversidade, deve ser o ponto de partida de novas práticas culturais. É a única forma de garantir a igualdade, respeitando as diferenças.

MÁRIO GALUZZI JR. é coordenador da TVSA, projeto de vídeo da Prefeitura de Santo André, e ANA MARIA ESCALADA é jornalista e roteirista de vídeos.



Telas novas em UHF

Mais duas emissoras chegam com força à cidade

Os paulistanos, finalmente, estão descobrindo a alternativa do UHF. Afinal, sintonizar uma dessas emissoras pode ser tão simples como passar da AM para a FM, pelo menos nos televisores mais novos. Bastam pequenas adaptações técnicas para, por exemplo, viajar nos cliques da MTV (canal 32) ou captar os sinais da TV Jovem Pan (canal 16), que este mês entrou no ar em caráter experimental e promete ser a CNN paulistana a partir de março, quando estará funcionando a plena carga. Ainda são poucas as residências, porém, que têm a oportunidade de ver as duas novas TVs em UHF que surgem na cidade. E todas estão gostando das novidades.

Muitos moradores da capital e do ABC têm uma nova parada em seu controle remoto — a TV ABC, canal 40. Já os 3,5 milhões de paulistanos da Zona Leste e mais os cerca de 900 000 habitantes do município de Guarulhos podem receber as imagens da TV Metropolitana, canal 58. Com uma programação igual à da TV ABC — as duas retransmitem as produções da Rede Brasil, cuja emissora líder é a TVE do Rio de Janeiro —, a Metropolitana está esquentando suas turbinas com programas locais para a comunidade da região. "Do jeito que está indo, o governo deveria distribuir antenas de UHF para o povo", brinca José Simão, crítico televisivo da *Folha de S.Paulo*.

No ar desde 1988, a TV ABC era a peça que faltava para coroar o império do grupo empresarial que há 33 anos fundou o principal jornal da região, o *Diário do Grande ABC*, e também é dono de três emissoras FM



Toni Auad, diretor comercial da TV Metropolitana, canal 58: melhorando a produção local para servir a comunidade



O diretor Keynes Dotto, da TV ABC, diante da nova antena de transmissão da Paulista: investimentos no futuro

(São Paulo, Ribeirão Preto e Curitiba) e uma AM (São Bernardo do Campo). Desde o início das atividades, ela apenas reproduz a programação educativa da TVE do Rio de Janeiro. Mas já tem planos de incrementar uma produção

própria, voltada principalmente para o ABC, região que não pára de crescer e possui um gigantesco mercado consumidor. "Os investimentos na parte técnica já estão sendo feitos", afirma Keynes Dotto, diretor da TV ABC, que há dois meses instalou uma antena na Avenida da Paulista, ampliando seu raio de ação — agora é possível sintonizá-la também da maioria dos bairros de São Paulo. Projetos não faltam. E, pelo que tudo indica, não demoram muito tempo para sair do papel.

Está prevista a im

portação de uma nova antena transmissora dez vezes mais potente do que a atual — que funciona com 1 quilowatt. No início do próximo ano, a TV ABC deve estreitar sua programação jornalística. "Esse é apenas o começo", garante Dotto. Sem abandonar as características de uma televisão educativa que não depende de comerciais para sobreviver, a ABC pretende exibir também programas infantis, femininos e coberturas ao vivo de eventos culturais e esportivos da região. "Não vejo a hora disso tudo começar", afirma Letícia Kratzzi, 22 anos, gerente de uma academia de ginástica em São Bernardo do Campo e telespectadora assídua do canal 40.

A METROPOLITANA DE Guarulhos já trocou os planos pela ação. Além das atrações diárias da TVE, ela vem ocupando 25% do horário, o que é previsto pelo contrato com a Rede Brasil, com produção própria e de produtoras independentes. Quem ligar no canal 58, inaugurado oficialmente em agosto de 1990, vai poder assistir todos os dias às 19h ao *Jornal Metropolitana*, ur

EDUARDO ALBARELLO

ANA ELISA ORIENTE

9^a MOSTRA DE VÍDEO

ANEXO 8

DE SANTO ANDRÉ

ONDAS COMUNITÁRIAS NO ABC

Dez anos atrás o vídeo saiu da televisão e se voltou para novos caminhos: a arte, a comunidade, a educação. Durante esse tempo se apropriou de novas tecnologias criando uma linguagem original e irreverente. A Mostra de Vídeo de Santo André traz este ano um painel dessa primeira década de produção no Brasil, procurando vislumbrar os caminhos que estão por vir. A semelhança do que já acontece na Europa e América do Norte, os canais locais surgem como uma possibilidade importante para a veiculação da produção local e uma comunicação mais direta com a comunidade. Conversar sobre isso no momento em que os sistemas de UHF e Cabodifusão são regulamentados no país nos parece de extrema importância.

PROGRAMAÇÃO

Local: Auditório do Paço Municipal de Santo André

DIAS 1 e 2 - 19 e 20 de Novembro

- 19h - Vídeo: Programas de TVs Comunitárias dos EUA
20h30 - Palestra: "A Mídia como expressão da identidade local" Júlio Wainer, Professor PUC-SP e Diretor da V

DIAS 3 e 4 - 21 e 22 de Novembro

- 19h - Vídeo: Produções do ABC
20h30 - Debate: "Produtores da Região Metropolitana"
TVT - Mário dos Santos Barbosa - Diretor Responsável
Guarulhos - Mário Luis Bonfiglio
TVSA - Mario Galuzzi Junior - Coordenador do Projeto de Vídeo da Prefeitura Municipal de Santo André

DIAS 5 e 6 - 23 e 24 de Novembro

- 19h - Vídeo: Produção Independente na TV
20h30 - Debate: "Emissoras Locais"
TV ABC - Edson Danilo Dotto - Diretor - Presidente
TV SCS - Luis Capovilla Tortorello, Diretor Executivo e Dalmo Carneiro Ferreira, Diretor Artístico
TV Metropolitana - Jair Mariano Sanzoni, Diretor - Presidente
Comitê de Democratização dos Meios de Comunicação - Frederico Barbosa Ghedini

TVSA

SANTO ANDRÉ
Direto à Cidade

NOVEMBRO



Vendedores ambulantes no trem: tema de vídeo da TVSA



Produção da TVSA sobre olarias da Luzita: tom de rádio



Cena de Forte Apache (Conecta): programa de entrevistas

TV dos EUA abre 9ª Mostra de Vídeo

Documentário sobre emissoras locais norte-americanas inicia as três noites do evento andreense que apresenta produções e debates sobre experiências de TVs comunitárias

ELEMAR PEARCE
Da Redação

A exibição de um vídeo sobre o trabalho das TVs Comunitárias a cabo dos Estados Unidos e Canadá, produzido pelo professor da PUC-SP e diretor da VTV Júlio Wainer, abre hoje, às 19h, a 9ª *Mostra de Vídeo de Santo André*, no Auditório do Paço Municipal. Durante três dias, serão apresentadas experiências de TVs locais, como os vídeos realizados em porta de fábricas pela TVT, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e ainda programas feitos pela Serviço de Vídeo da Prefeitura de Santo André - TVSA, que trazem, entre outros, uma reportagem sobre os vendedores ambulantes dos trens de subúrbio.

Segundo o coordenador da TVSA, Mário Galuzzi Jr., a mostra tem por objetivo levantar uma discussão sobre a criação de um espaço comunitário nas emissoras locais de UHF. Além disso, a organização da mostra intervirá nos debates (ver matéria

to que conta com o respaldo de representantes das principais entidades civis de Santo André.

O programa de hoje inclui a exibição do trabalho de Jon Alpert, definido por Wainer como o primeiro *abelha* (repórter que entrevista e opera a câmera, simultaneamente) da TV norte-americana. Segundo

Ana Maria Escalada, roteirista e diretora da Perua Eletrônica, mantida pela TVSA, o documentário produzido por Júlio Wainer, que também entra na programação desta noite, é resultado de uma experiência de seis meses, período em que ele visitou várias TVs comunitárias na América do Norte. "Escolhemos este vídeo

para abrir a programação porque ele ilustra e explica bem o processo de viabilização de um espaço comunitário" — aremata o coordenador.

Já o segundo dia da mostra vai tratar as produções locais, além do debate sobre o tema *Produtores da Região Metropolitana*. O diretor responsável da TVT, Mário dos San-

tos Barbosa, vai apresentar um vídeo com alguns programas feito por sua equipe. Entre eles, estão *Batalha de Piraporinha, 1º de Maio: Show-mício e Conferência Latino-americana da Ford*. "É um trabalho que registra a identidade da categoria" — explica Galuzzi. Segundo ele, as produções da TVSA também estarão

sintetizados numa única fita. Entre os destaques, está a reportagem feita numa olaria da Vila Luzita, a qual utiliza uma estrutura narrativa semelhante às das rádios sarratejas.

Para sexta-feira, estão programados vídeos que mostram a experiência das produções independentes para a TV brasileira. O primeiro é *Mocidade Independente (1980/81)*, uma produção da TVDO, exibido em rede nacional, na época, pela TV Bandeirantes. *Mocidade Independente* foi um musical semanal, dirigido por Nelson Mota, com uma hora de duração. Na sequência, será apresentado *Forte Apache*, um programa de entrevistas da Conecta Vídeo, veiculado pela TV Gazeta e ainda o *TV da Tribo*, produzido por Tadeu Jungle.

Documento discute papel social da mídia

Da Redação

A Coordenadoria do Serviço de Vídeo da Prefeitura de Santo André (TVSA) elaborou um documento-projeto que pretende servir de base para uma ampla discussão sobre a questão do espaço comunitário em emissoras locais. Segundo a avaliação do coordenador do setor, Mário Galuzzi Jr., o primeiro objetivo a ser alcançado é colocar a estrutura montada ao longo de três anos de existência da TVSA à disposição

da comunidade. "Em função da isenção de impostos, conseguimos comprar um equipamento de primeira qualidade por apenas US\$ 30 mil. Nem mesmo as TVs de UHF locais possuem algo equivalente" — afirma Galuzzi.

O documento, de 11 páginas, traz a experiência das TVs norte-americanas seguida de uma explanação sobre a atual situação das TVs comunitárias no Brasil. Paralelamente, o projeto faz uma avaliação do trabalho realizado pela TVSA, incluindo o Cineví-

deo, a Videoteca Pública e a Perua Eletrônica. "Queremos mostrar que Santo André tem aparato para desenvolver uma experiência pioneira no País, como a criação de um espaço comunitário" — completa. Ele acrescenta que as apresentações da perua reúnem em média 50 pessoas por bairro onde passa, o que significa uma audiência média de 600 pessoas por programa.

Segundo o documento, o primeiro passo para viabilizar uma TV comunitária seria formar um

conselho deliberativo com representantes da sociedade civil, o qual ficaria encarregado de escolher os projetos a serem desenvolvidos. "Qualquer pessoa física ou jurídica poderia se candidatar a um espaço comunitário" — destaca Galuzzi. "Existem caminhos viáveis que permitiriam a implantação de uma TV comunitária já no primeiro trimestre do ano que vem. Mas, tudo vai depender da predisposição da sociedade local como um todo" — reforça (EPI).

9ª MOSTRA DE VÍDEO DE SANTO ANDRÉ — Exibição de vídeos comunitários da América do Norte e da produção local, seguida de debates. Hoje, às 19h, no Auditório do Paço Municipal de Santo André - Praça IV Centenário, s/n. Tel. 311.0739. Entrada franca.

SINOPSES

O BAIRRO E SEUS PROBLEMAS 20' NTSC 1983

Um bairro com total falta de infra-estrutura e com tradição de luta, preocupou-se em realizar este vídeo para recuperar um movimento que teve início com a Associação de Donas de Casa, lembrado pelas participantes que buscam chamar a atenção para as condições de vida do local.

A ORGANIZAÇÃO DOS USUÁRIOS DE TRANSPORTE COLETIVO 20' NTSC 1983

O vídeo mostra a organização dos usuários de transporte coletivo em Santo André numa Associação, partindo do conhecimento do IPK (Índice por kilometro), para fiscalizar o aumento das tarifas de ônibus, através de recursos didáticos que o próprio vídeo proporcionava, além de registrar momentos desta organização e condições reais do transporte coletivo na cidade.

PLANO COMUNITÁRIO DE CALÇAMENTO 15' NTSC 1983

Com o intuito de trazer para a cidade de Mauá a idéia realizada na cidade de Cruzeiro - SP, que produzia os bloquetes, registrando o processo de fabricação e calçamento feito em mutirão pelos moradores.

50 ANOS DE LUTA 30' NTSC 1983

O sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, como parte das comemorações de aniversário, realizou este programa com o objetivo de resgatar a história do movimento operário na região do ABC, com destaque para a participação dos trabalhadores através de depoimentos de diversos diretores da entidade nos diversos períodos. Mas a preocupação fundamental é avaliar o momento com o desemprego, o custo de vida e a relação sindicato/trabalhadores.

METALÚRGICOS E A CONJUNTURA 30' NTSC 1984

Por ocasião do II Congresso dos Metalúrgicos do Sindicato de Santo André, através de uma série de entrevistas com lideranças das diversas tendências no interior do movimento metalúrgico, o vídeo aborda as questões pautadas para o congresso, à luz da conjuntura nacional.

RECADOS AOS COMPANHEIROS 6' NTSC 1984

No momento em que se disputava uma eleição interna no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo manda um recado via vídeo para a base paulistana, em apoio à chapa de oposição, para que fosse exibido em portas de fábricas durante a campanha.

CÂMERA NA CÂMARA 55' NTSC 1983

O programa mostrava a distância entre a população e a Câmara dos Vereadores de Santo André, através de entrevistas com pessoas que circulavam próximo ao prédio do legislativo, que eram indagadas se conheciam este poder e para que servia. O vídeo também continha uma simulação de uma sessão legislativa, aos moldes tradicionais, no plenário desta mesma câmara, sugerindo que o formalismo no funcionamento dessa assembléia era responsável por tal distanciamento.

OAB 30' NTSC 1984

O vídeo foi encomendado pela OAB -SP, para cobrir o encontro dos advogados realizado na Faculdade de Direito São Francisco.

A COMUNIDADE E A TV e O POVO NA TV 1983

Dois vídeos que eram utilizados nas comunidades de bairro, para discutir a TV. O primeiro, sob o ponto de vista da população em relação à programação da TV; o segundo, sob o enfoque dado à população no programa "O povo na TV", do SBT.

E AÍ; NÃO SEI; SÓ; NORMAL... 22' NTSC 1983

Conversa com jovens de Santo André sobre as suas expectativas de vida e sensações diante da situação em que vivemos. No mesmo local,

"Lagoa dos Patos" - Paço Municipal de Santo André, foi realizada uma representação teatral sobre esse tema sócio-cultural que também integra o programa.

PATAXÓS HÃ HÃ HÃE 20' NTSC 1985

O vídeo apresenta um momento de conflito de terras no sul da Bahia, onde os índios Pataxós estavam sitiados por pistoleiros, a mando dos fazendeiros que queriam retirá-los de suas próprias terras. O relato documental apoiava-se em reminiscências dos velhos da tribo.

COBRA JOVEM 14' NTSC 1985

O vídeo trata da perspectiva da juventude num contexto rural do sul da Bahia.

ANTES QUE A CASA CAIA 10' NTSC 1990

Institucional que tratava dos cuidados com as casas instaladas nas encostas dos morros nas épocas de chuva.

OLARIA 15' NTSC 1991

Aborda a relação primitiva de trabalho dentro de um olaria instalada na região urbana de Santo André, a falta de perspectivas para os oleiros e

suas famílias que, apesar de construírem tijolos, não eram donos de suas casas.

URSS 5' NTSC 1990

Através de entrevistas relâmpago no centro da cidade de Santo André, simulava-se que os acontecimentos na tentativa de golpe na URSS estavam em nosso cotidiano.

PARAGUAI 8' NTSC 1990

Ficção que abordava os "sacoleiros" trazendo contrabando do Paraguai, para vender em logradouros públicos.

PARANAPIACABA 12' NTSC 1991

Ficção evocativa de um ferroviário realizada por um filho deste, em Paranapiacaba, "cidade" construída pelos ingleses no século XIX para abrigar trabalhadores da estrada de ferro Santos - Jundiá.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Cândido José Mendes de. *Uma nova ordem audiovisual: novas tecnologias em comunicação*. São Paulo, Summus, 1988.
- _____, *O que é vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- AMBROSI, Alain. Del buen uso democrático del vídeo y de la televisión. in: GOICOCHEA, Pedro. *Pequeñas pantallas para la democracia*. Lima, IPAL, 1992.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VÍDEO POPULAR - ABVP. Boletins da ABVP: São Paulo n.12,18,22,26 e 27.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1993.
- AZEMARD, Ghislaine. El vídeo: vision histórica y perspectivas futuras. in: RICHERI, Giuseppe (ed.). *La televisión: entre servicio público y negocio*. Barcelona. Gustavo Gili. 1983.
- BARBERO, Jesús Martín. *De los medios e las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- BARBOSA, José Carlo Sibila. *O cinema e a televisão: interrelação dos meios*. São Paulo, 1987, Dissertação de Mestrado, Dptº de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicação e Artes da USP.
- BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP, Papirus, 1992.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagem do povo*. Brasiliense, 1984.
- CARVALHO, Josilda M. Silva de. *Vídeo Popular: A Concepção e prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos*

- sociais e populares em Natal*. Dissertação de Mestrado. Campinas - S.P., UNICAMP, 1995
- CHAUÍ, Marilena. Público, Privado, Depotismo in:
- CIPRIANI, Ivano. *Ipotesi di lavoro sur vídeo e la televisione*. Apresentação no Encontro Latino Americano de Vídeo Popular realizado em Montevideú, agosto de 1990. Mimeo.
- CIROTTI, Giuseppe. *El language alternativo: el vídeo como processo y el vídeo como producto*. Apresentação no Encontro Latino Americano de Vídeo Popular realizado em Montevideú, 1990, Mimeo.
- DANTAS, Marcelo. O Estado de São Paulo. 20/11/1994. D5.
- DINAMARCA, Herman. *El vídeo en América Latina*. Montevideo. CEMA. 1990.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- _____, *A definição da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1972.
- FEITOSA, Vera Cristina. *Redação de textos científicos*. Campinas, SP, Papyrus, 1991.
- FESTA, Regina et SANTORO, Luiz F. A terceira idade da TV: o local e o internacional. in: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária*. São Paulo, Companhia das Letras/SMC, 1991.
- _____, *TVT - TV dos Trabalhadores A leveza do Alternativo*. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP. 1991.
- HAMELINK, Cees. Informatización: hacia una cultura binária. in: GOMEZ MONT, Carmen. *Nuevas tecnologias de comunicación*. Mexico, Trillas, 1991.

MACDOUGALL, David. Beyond observation cinema. in: FRANCE, Claudine de (ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, Mouton/EHESS, 1979.

GETINO, Octavio. *Introducción al Espacio Audiovisual Latinoamericano*. Buenos Aires. INC. 1990.

GÓNGORA, Augusto. *Vídeo alternativo y comunicación democrática*. Documento de trabajo. Chile: ILET, 1989.

GUTIERREZ, Mario. *Vídeo, Tecnología y Comunicación popular*. Lima, IPAL/CIC, 1989.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____, *Máquina e imaginário: o desafio das políticas tecnológicas*. São Paulo, EDUSP, 1993.

_____, Notas sobre uma televisão secreta. in: *Televisão e Vídeo*. 2 ed. Rio de Janeiro. Zahar. 1985

_____, *O vídeo e a sua linguagem*. in: Rev. USP. n.16 dez./jan./fev.1992/93.

MARCONDES FILHO, Ciro. *A linguagem da sedução: a conquista das consciências pela fantasia*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

MATTELART, Michéle & Armand. *O carnaval das imagens*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

_____, y PIEMME, Jean-Marie. *Nuevos medios de comunicación: nuevas preguntas para la izquierda*. in: RICHERI, Giuseppe (ed.). *La televisión entre servicio público y negocio*. Barcelona. Gustavo Gili. 1983.

MOCARZEL, Evaldo. O Estado de São Paulo, 20/11/1994. D4.

ORTIZ. Renato. *Telenovela: História e Produção*. 2.ed. São Paulo, 1991.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&pm, 1984.
- PIGNATARI, Decio. *Signagem da televisão*. S.P. Brasiliense. 1984.
- REQUENA, Jesus Gonzalez. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Catedra, 1992.
- ROGATTO, Marcos E.. *Produção Independente de vídeo no Brasil: Desafios e perspectivas*. Dissertação de Mestrado, Campinas-SP, Unicamp, 1995.
- RONCANGLILOLO, Rafael. *Videored n.6 y 7*. Lima, IPAL, 1989.
- _____, *Notas sobre o alternativo*. in: GOICOCHEA, Pedro. *Pequena pantallas para la democracia*. Lima. IPAL. 1992.
- PROPOSTA: *Experiências em educação popular*. Rio de Janeiro. Fase. n.43,58.
- SAFAR, Elizabeth. *La incidencia de las nuevas tecnologías de información y comunicación en la formulación de la formulación de políticas de comunicación en América Latina y el Caribe*. in: *Comunicación na América Latina n.18*. Buenos Aires, OCIC-AL, 1987.
- SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus, 1989.
- _____, *El vídeo popular en Brasil: la fiebre y los espejismos*. in: BARROS, José T. *La imagen nuestra de cada dia*. Bogotá. Ediciones Paulinas. 1992.
- _____, *As mudanças do sistema de comunicação brasileiro*. in: *Curto Circuito n.7*. abr.1989. Paris. Union Latine.
- SANTOS, José L. dos. *O que é cultura*. São Paulo. Brasiliense. 1986.

SARLO, Beatriz. Estética y política: la escena massmediática. in: SCHMUCLER, HECTOR (org.). *Política y Comunicación*. Argentina. Universidad de Córdoba. 1992.

SODRÉ, Muniz. O vídeo popular e a televisão. Palestra proferida no IV Encontro Nacional da ABVP, realizado em Alcobaça, Bahia, em 21/03/1990. Mimeo.

URICOECHEA, Sady F.. *Home Vídeo: Da casa para a praça*. Dissertação de Mestrado, São Bernardo do Campo-SP, IMES, 1991.

VANOYE, Francis et GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise filmica*. São Paulo, Papirus, 1994.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

Boletim Vídeo Popular, ABVP, Associação Brasileira de Vídeo Popular, São Paulo.

Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo.

Jornal Folha de São Paulo, São Paulo.

Revista Comunicación na América Latina, Buenos Aires.

Revista Curto Circuito, Paris.

Revista Proposta, Rio de Janeiro.

Revista Pay TV, São Paulo.

Revista USP, São Paulo.

Revista Veja, São Paulo.

Revista VídeoRed, Lima.

TELOS - Cuadernos de Comunicación Tecnología y Sociedad, Madrid.