

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MULTIMEIOS

Vídeo e experimentação social:

Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil

CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA

Campinas - 2004

INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS

Vídeo e experimentação social:
Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil

CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, da Universidade Estadual de Campinas, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Multimeios, sob orientação do prof. Dr. Fernão Vítor de Almeida Pessoa Ramos.

Campinas - 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

AL86v Alvarenga, Clarisse Maria Castro de.
Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo
comunitário contemporâneo no Brasil. / Clarisse Maria Castro
de Alvarenga. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

 Orientador: Ramos, Fernão Pessoa.
Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Vídeo comunitário. 2. Documentário. 3. Comunicação social. I. Ramos,
Fernão Pessoa. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

À memória, sempre viva, do amigo Mateus Afonso Medeiros

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, prof. Fernão Ramos, por ter clareado os problemas que eu enfrentava, antevendo seus desdobramentos, e sugerindo sínteses por mim impensadas. Às professoras do dep. de Multimeios: Luciana Corrêa de Araújo, Lúcia Nagib e Sheila Schvarzman, pelas excelentes aulas ministradas durante o período dos cursos do Mestrado, contribuindo para que meu projeto ganhasse novas perspectivas. Pelos valiosos comentários elaborados na fase do exame de qualificação, agradeço tanto ao prof. Március Freire (e ainda pela forma minuciosa como apresentou a história da antropologia fílmica em suas aulas no dep. de Multimeios) quanto ao prof. Luiz Fernando Santoro, da Eca-USP.

Ao prof. Luiz Orlandi pela sua capacidade para fazer do pensamento algo contagiante através da experiência de seus cursos: de Estética, no dep. de Filosofia da Unicamp, e aquele que investiu sobre a operatoriedade dos conceitos da filosofia contemporânea, na PUC-SP. Aos professores César Guimarães, do dep. de Comunicação Social da UFMG, e Ruben Queiroz Caixeta, do dep. de Ciências Sociais da UFMG, pela correspondência que estabeleceram entre cinema, filosofia e antropologia, nas aulas que compartilharam na Fafich-UFMG, e que tive a oportunidade de assistir.

Agradeço ainda aos antropólogos Luciana França e Stélio Marras. Luciana disponibilizou não apenas sua monografia, mas também as entrevistas e o material que serviu de base para sua instigante pesquisa sobre o filme *Conversas no Maranhão*, de Andrea Tonacci, e Stélio me estimulou a aprofundar em questões conceituais que perpassam este trabalho, o que contribuiu para que eu abandonasse soluções simplistas encontradas ao longo do caminho e buscasse problematizar mais os posicionamentos tomados.

Àqueles que participaram diretamente da pesquisa, agradeço pela generosidade que dispuseram de suas experiências e de seus conhecimentos, permitindo que entre nós ocorresse um rico diálogo: Bernardo Brant, Christian Saghaard, Cristina Santos Ferreira, Diogo 90, Donizete Soares, Gianni Puzzo, Gisele Gomes, Grácia Lopes Lima, Itamar Silva, Ivana Gouveia, Jayme Rampazzo, Jorge Cordovil, Mari Corrêa, Nailton Maia, Rafaela Lima, Sávio Leite e Vincent Carelli. Ainda fundamentais foram as contribuições de Mari

Travassos, do Estúdio Cipó, Ana Flávia Ferraz, da Auçuba Comunicação e Educação, e João Paulo, da TV Casa Grande, todos eles auxiliaram na formação do acervo para a pesquisa e ainda me transmitiram informações sobre suas respectivas metodologias de trabalho.

Aos companheiros de trabalho André Mendes, Ana Paula Paiva, Miriam Aguiar e Soraia Rodrigues, agradeço pelo cotidiano estimulante que compartilhamos durante este período, em Belo Horizonte. Também aos companheiros de mestrado Leandro Vieira e Mariana Meloni pelo convívio em Campinas.

À minha mãe, Tereza, pela maneira naturalmente afetuosa como incentivou a curiosidade e a pesquisa desde sempre, e ao meu irmão, Dido, pela paciência com que acompanhou o desenvolvimento deste projeto, tornando-se um de seus grandes colaboradores.

Finalmente, aos queridos amigos: Adriana Barbosa, Alexia Melo, Ana Paula Orlandi, André Sena, Bruno Vasconcelos, Cinthia Marcelle, Cíntia Vieira, Elisa e Daniela Araújo, Fabiana Queirolo, Juliana Leonel, Kátia Kasper, Lelé, Luiz Guilherme e Ana Melo Brandão, Manoel Neto, Marilá Dardot, Oswaldo Teixeira, Pablo Pires, Paulo Maia, Rodrigo Moura, Sílvia Amélia, Valéria de Paula e Yana Tamayo. À Valéria. Em especial, ao Benjamin, por tudo.

Índice

INTRODUÇÃO	13
1. O QUE É VÍDEO COMUNITÁRIO? ELEMENTOS PARA UMA DEFINIÇÃO	25
1.1 A questão da tecnologia	25
1.2 O problema de dar a voz ao outro	31
1.3 Produção compartilhada	35
2. VÍDEO COMUNITÁRIO EM CONTEXTO	43
2.1 A herança do vídeo militante	43
2.2 Os movimentos sociais	47
2.3 Do vídeo popular ao comunitário	56
2.4 O olhar indígena de Andrea Tonacci	59
2.5 O vídeo comunitário contemporâneo	63
3. A ATUAÇÃO INDIGENISTA	69
3.1 O Vídeo nas Aldeias	69
3.2 Anthares Multimeios	81
4. A PRODUÇÃO DE VÍDEO CURTA-METRAGEM	95
4.1 Oficinas Kinoforum	95
4.2 BH Cidadania	110
5. POR UMA PEDAGOGIA DAS IMAGENS	121
5.1 Gens Serviços Educacionais	121
5.2 Oficina de Imagens	131
5.3 Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária	142
6. TRANSMISSÃO TELEVISIVA	151
6.1 TV de rua e TV a cabo	151
6.2 Associação Imagem Comunitária	156
6.3 TV Favela	175
6.4 TV 100% Comunidade	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
VÍDEOS PESQUISADOS	197
BIBLIOGRAFIA	201

Resumo

Esta dissertação apresenta uma pesquisa sobre a prática do vídeo comunitário contemporâneo no Brasil, realizada nos anos de 2003 e 2004. Investigamos a metodologia de uso do vídeo e a trajetória de dez grupos - três localizados em São Paulo, três no Rio de Janeiro, três em Belo Horizonte e um em Olinda. Paralelamente à pesquisa de campo, efetuamos uma revisão bibliográfica, tomando como parâmetros: a experiência autoral do cineasta Andrea Tonacci, ainda na década de 1970, e a experiência institucional da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), entidade que agrupou as manifestações do movimento do vídeo popular, entre 1984 a 1995. Do ponto de vista teórico, associamos o estudo de Jean-Claude Bernardet sobre o documentário brasileiro das décadas de 1960 e 1970 com o estudo sobre cinema e antropologia, de Claudine de France. A aproximação entre os elementos citados nos sugeriu a necessidade de problematizar o conceito de vídeo comunitário e propor uma leitura para alguns daqueles vídeos que envolvem comunidades em seu processo de realização.

Résumé

Cette dissertation présente une étude réalisée en 2003 et 2004 sur la pratique de la vidéo communautaire contemporaine au Brésil. Nous avons examiné la méthodologie d'usage de la vidéo et la trajectoire de dix groupes – trois à São Paulo, trois à Rio de Janeiro, trois à Belo Horizonte et un à Olinda. En parallèle à la recherche auprès des communautés, nous avons réalisé une révision bibliographique prenant comme paramètres l'expérience d'auteur du réalisateur Andrea Tonacci pendant les années 1970 et l'expérience institutionnelle de l'Association Brésilienne de Vidéo Populaire (ABVP), organisation qui a rassemblé la manifestation du mouvement de la vidéo populaire de 1984 à 1995. Du point de vue théorique, nous avons associé l'étude de Jean-Claude Bernardet sur le documentaire brésilien des années 1960 et 1970 avec l'étude sur le cinéma et l'anthropologie de Claudine de France. Le rapprochement de ces éléments nous a suggéré la nécessité de réfléchir sur le concept de vidéo communautaire et de proposer une lecture de quelques unes de ces vidéos qui mobilisent des communautés dans leurs processus de réalisation.

Introdução

“Voltando a cabeça um pouco à esquerda, vê o perfil direito de Sexta-feira. Lavram-lhe o rosto equimoses e golpes e, no malar proeminente, afastam-se os bordos violáceos de uma chaga feia. Robinson observa, como sob uma lupa, esta máscara prognata, um tanto bestial, que a tristeza torna mais obstinada e mais amuada. É então que nota nesta paisagem de carne sofredora e feia qualquer coisa de brilhante, de puro e de delicado: o olho de Sexta-feira. Sob as longas e curvas pestanas, o globo ocular perfeitamente liso e limpo é incessantemente varrido, refrescado e lavado pelo movimento da pálpebra. A pupila palpita sob a ação variável da luz, aplicando exatamente o seu diâmetro à luminosidade ambiente, de modo a que a retina seja sempre igualmente impressionada. Na massa transparente da íris encontra-se imersa uma ínfima corola de plumas de vidro, uma tênue rosácea, infinitamente preciosa e delicada. Robinson está fascinado por este órgão tão sutilmente composto, tão perfeitamente novo e brilhante. Como é que uma tal maravilha pode estar incorporada num ser tão grosseiro, ingrato e vulgar? E se, neste instante preciso, descobre por acaso a beleza anatômica, espantosa, do olho de Sexta-feira, não deverá, honestamente, perguntar-se se o araucano não é todo ele uma adição de coisas igualmente admiráveis que ele ignora só por cegueira? Robinson debate-se interiormente com esta dúvida. Pela primeira vez, entrevê nitidamente, no mestiço grosseiro e estúpido que o irrita, a possível existência de *um outro Sexta-feira* – tal como outrora pressentira, antes de descobrir a gruta e o combo, *uma outra ilha*, escondida na ilha administrada. Mas esta visão devia durar apenas um instante fugidio, e a vida devia tomar ainda o seu curso monótono e laborioso.” (Michel Tournier, em “Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico”, p. 160-161)

A relação entre cineastas e povo se modifica ao longo da história do cinema brasileiro. A cada passo que dão, um no sentido do outro, surgem, além de novos conflitos, a possibilidade de outras maneiras de filmar, daí o interesse nessa dinâmica, sobretudo, por parte da crítica voltada para os discursos constituídos no campo do cinema documentário. Não seria difícil apontar que uma das manifestações desse interesse está, por exemplo, na busca incessante pela captura das figuras do povo, suas razões e crenças, que passam a ser mostradas em primeiríssimo plano no documentário contemporâneo. Assim como a imagem retirada da ilha de Speranza, onde se desenrola o encontro de Robinson e Sexta-feira no romance de Michel Tournier, temos que uma das formas possíveis da relação entre cineastas e povo advém do interesse crescente pelo olhar que parte das próprias comunidades nativas, numa tentativa talvez de que esse olhar do povo possa vir a nos mostrar um outro povo diferente daquele até então representado pelos cineastas ou mesmo de nos apontar outras maneiras de filmar.

A partir da segunda metade da década de 1990, como em nenhum outro momento no Brasil, podemos detectar uma série de iniciativas envolvendo grupos que encontram, ao

“alcance das mãos”, um equipamento de vídeo digital, que lhes permite atuar como produtores de imagens.

Diferente do que acontece no jornalismo televisivo ou no documentário brasileiro mais contemporâneo, o que parece interessante nessas imagens não é exatamente a forma como as entrevistas são conduzidas, ou seja, as tipologias de interpelações que os entrevistadores propõem aos personagens; nem mesmo a maneira como os entrevistados se saem das perguntas ou provocações verbais dos diretores. O que interessa aqui é, sobretudo, a emergência de um determinado cotidiano compartilhado entre aqueles que participam da realização de um vídeo.

Isso acontece quando, em São Paulo, Carlos, um garoto da favela Monte Azul, é observado por um grupo formado por moradores dessa mesma periferia da cidade. Tendo atrás de si uma parede sem reboco, ele é filmado pelos amigos em plano fechado com pouca iluminação. Fala para a câmera sobre suas metas e os obstáculos que o impedem de atingi-las, reflexão que lhe ocorre durante um baseado. Na seqüência seguinte, perambula pelo bairro em busca de emprego, sempre negado a cada nova abordagem. Entre uma tentativa e outra, consegue descolar um copo d’água; negocia um pequeno empréstimo informal com um estrangeiro, garantindo o almoço. Ao final da empreitada, dirige-se para uma quadra de skate, onde - aí sim - é alguém admirado por seus pares, entre eles justamente os participantes das Oficinas Kinoforum, responsáveis pela concepção e realização de *Tato* (2001), um vídeo dedicado a acompanhar o cotidiano dele. Na quadra, faz evoluções sobre a prancha e, em voz *over*, fala que, para ser um bom skatista, é preciso aprender a cair, estabelecendo uma analogia entre a queda física e o fracasso de suas expectativas.

Retornando à mesma locação do ponto de partida, o skatista tem agora o corpo reclinado, postura que lhe permite, a um só tempo, tirar a câmera de seu horizonte e falar, contemplando o espaço desativado ao seu redor. Os realizadores do filme pedem que Carlos dê uma mensagem aos jovens. Novamente com um cigarro de maconha entre os dedos, responde não ter mais o que dizer. A câmera deixa a locação, passando a circular pelos becos de Monte Azul até que, ao tentar transpor uma rua sem saída, colide em um muro.

É bastante evidente nesse vídeo a proximidade que existe de fato entre os adolescentes que compartilham o dia-a-dia em Monte Azul e, especificamente, a

proximidade daquele grupo que se formou em torno do filme, incluindo aí a presença do cineasta vindo de fora e o próprio personagem, que se permite filmar em situações que não chegam a ser como aquelas dos filmes familiares, mas são situações compartilhadas na intimidade de um grupo de pessoas que compactuam o mesmo interesse pelo skate e pelo vídeo, nesse caso. A proximidade entre as pessoas nas situações de tomada surge como um primeiro estímulo para se pensar o que pode uma câmera arraigada em uma comunidade.

Em *Tato*, como mostramos, está em jogo o dia-a-dia vivenciado pelo grupo de skatistas de Monte Azul e suas questões, a saber: a paranóia pela inserção no mercado de trabalho, o gosto pelos movimentos físicos do skate e certa reflexão existencial acompanhada do uso de drogas.

Essa espécie de pacto entre aqueles que participam da realização de um filme, ativando a formação de uma comunidade ao redor deles – sejam eles quem for –, está presente nesse vídeo que é uma das primeiras incursões da Associação Cultural Kinoforum no universo do vídeo comunitário. A instituição ministra oficinas de vídeo na periferia de São Paulo para jovens de 17 a 25 anos, desde 2001.

É possível identificar atualmente, no país, vídeos comunitários produzidos por grupos localizados em áreas urbanas, como vilas, favelas, bairros periféricos de centros metropolitanos, bem como em áreas rurais, tais como projetos de vídeo desenvolvidos junto ao MST (Movimento dos Sem Terra), comunidades ribeirinhas, interioranas e aldeias indígenas. Apesar dos poucos registros formais sobre esses trabalhos, observa-se a eclosão desses projetos de vídeo, em geral envolvendo oficinas de vídeo ministradas por cineastas.

A disponibilidade do recurso do vídeo permite que essas comunidades, sejam elas formadas por índios ou brancos, crianças em situação de risco ou trabalhadores sem terra servindo-se desse material, tomem suas próprias imagens do mundo. A dinâmica de realização dessas imagens feitas pelo povo, por assim dizer, diferencia-se da forma como, dentro da cinematografia brasileira, ao menos desde a década de 1960, são criadas, por cineastas, imagens do povo com a proposta de representá-lo. Afinal, essas imagens, às quais nos dedicamos através da pesquisa que vimos apresentar, decorrem da inserção, em diversos níveis, dos grupos sociais, outrora retratados, no processo de produção do vídeo.

A apropriação dos equipamentos, por parte de grupos leigos pode vir a acontecer de maneira espontânea ou através de um estímulo externo. Pode ocorrer também de forma

eventual ou regular, desenvolvendo-se ao longo do tempo. Aqui trataremos daquelas iniciativas, internas ou externas ao grupo, que orientam de forma sistemática a aproximação entre comunidades e recursos do vídeo.

Em geral, esse tipo de atuação é atribuído a ONGs (Organizações Não-Governamentais) ou associações localizados na esfera da sociedade civil que contam com patrocínio de empresas privadas ou públicas. Entretanto, há também ações nesse campo empreendidas pelo Estado, como política pública, por produtoras de cinema e vídeo, e por empresas privadas especializadas em prestar serviços na área.

Este trabalho baseia-se na investigação da prática de dez grupos – três localizados em São Paulo, três em Belo Horizonte, três no Rio de Janeiro e um em Olinda. Estimulados por essa pesquisa, formulamos um terreno conceitual, com referências nos estudos sobre o documentário brasileiro, notadamente aquele empreendido por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo*¹, que aborda documentários das décadas de 1960 e 1970, assim como o estudo sobre a antropologia fílmica elaborado por Claudine de France, em *Cinema e Antropologia*².

De saída, a noção de vídeo comunitário não estava centrada em uma concepção *a priori* de sensibilidade estética videográfica, mas no procedimento de envolver, em diferentes níveis, grupos sociais nas diversas situações inerentes ao processo de realização de vídeos, tais como criação de roteiro, produção, gravação, edição e exibição. A intenção foi deixar que a análise dos filmes sofresse alterações decorrentes da diversidade de sensibilidades encontradas, dos referenciais que cada grupo articula, das diferenças que apresentam entre eles.

Elementos para uma definição mais aprofundada de vídeo comunitário foram levantados ao longo de todo este trabalho. Aqui estão desenvolvidos no capítulo 1, cuja proposta é não exatamente responder, o que estaria fora de nosso alcance, mas ao menos problematizar a questão: o que é vídeo comunitário?

No capítulo seguinte, procuramos demarcar que essa maneira de usar o vídeo, envolvendo comunidades, surge com o fim da atuação direta da ABVP (Associação

¹ Jean-Claude Bernardet. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1ª edição 1985].

² Claudine de France. *Cinema e antropologia*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

Brasileira de Vídeo Popular)³, instituição que deflagrou no país o movimento do vídeo popular. A associação existiu formalmente de 1984 a 2001, sendo que havia deixado de atuar como produtora de vídeos já em 1995, época em que os equipamentos de vídeo digital começam a se tornar mais acessíveis do ponto de vista financeiro.

Da mesma forma que a ABVP centraliza o movimento do vídeo popular, diretamente ligado aos movimentos sociais, quando a associação deixa de produzir, inicia-se um outro tipo de produção, em certa medida herdeiro dessa tradição. Foi possível formular que o vídeo comunitário, da mesma maneira que outras vertentes da produção em vídeo não abordadas neste trabalho como a mídia ativista⁴ surgiria a partir daí, no lugar da produção de vídeo popular, sendo ao mesmo tempo tributária dessa linha de trabalho e apresentando novos traços.

Para compreender a produção brasileira de vídeo comunitário, tivemos, portanto, de, primeiramente, retomar e revisar a bibliografia que versa sobre o movimento do vídeo popular. Essa tarefa, que está feita ainda no capítulo 2, serviu para que pudéssemos detectar como o contexto do vídeo comunitário contemporâneo, tematizado nos capítulos subsequentes, mantém relações ainda pouco examinadas com acontecimentos anteriores. Chamaremos atenção não apenas para o vídeo popular, mas também para a ascendência de certas experiências autorais de cineastas, como Andrea Tonacci, ocorridas ainda na década de 1970.

É bem verdade que, em princípio, havíamos planejado empreender um rastreamento horizontal das ocorrências atuais de vídeo comunitário em todo o país. Diante da necessidade de delimitar nossa empresa, restringimo-nos a uma pesquisa direta, mais aprofundada, que passou a envolver os dez referidos grupos. A relação final de projetos pesquisados é a seguinte: Oficinas Kinoforum (SP), Anthares Multimeios (SP), Cala Boca Já Morreu (SP), Associação Imagem Comunitária (MG), Oficina de Imagens (MG), BH Cidadania (MG), TV 100% Comunidade (RJ), TV Facha (RJ), TV Santa Marta (RJ) e Vídeo nas Aldeias (PE).

³ A Associação Brasileira de Vídeo Popular existiu de 1984 a 2001, período no qual reuniu produtores independentes e grupos realizadores de vídeo ligados aos movimentos sociais. O acervo da ABVP conta com cerca de 500 títulos.

⁴ Para informações sobre essa linha de trabalho sugerimos: John D. H. Downing. *Mídia Radical – Rebelião nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Ed. Senac, 2002; Juliana Monachesi. *A explosão do ativismo*. Folha de São Paulo, caderno Mais!, 6 de abril de 2003; e o site do Centro de Mídia Independente <www.cmi.org.br>.

Sabemos como a decisão de selecionar ocorrências próximas do ponto de vista geográfico, faz-nos incorrer no mesmo equívoco de diversos estudos voltados para as manifestações cinematográficas e videográficas brasileiras, que desconhecem as experiências mais distantes, apoiando-se quase sempre em categorias próprias de uma classe média urbana e intelectualizada. Temos indícios de que seria preciso conhecer mais de perto experiências significativas que ficaram de fora deste trabalho, pelo fato de estarem além da nossa capacidade de deslocamento, como a experiência da TV Casa Grande⁵, em Nova Olinda (CE). Esse projeto nos pareceu ter conseguido concretizar aquilo que é o grande objetivo dessas iniciativas: passar o controle da realização dos vídeos para um grupo de cineastas ordinários, que se utiliza da produção de imagens em movimento para trabalhar suas questões internas e, a partir daí, inseri-las dentro de um universo cultural maior, como o da cidade.

Durante nosso trabalho, pudemos comprovar que as pesquisas acadêmicas sobre o tema encontram-se em estágio inicial, no campo do vídeo. Depois dos estudos que problematizam o movimento do vídeo popular, o tema raramente foi formulado. Ao verificar esse estado de coisas, decidimos investir em uma pesquisa direta, identificada na busca de fontes primárias, que conjugamos com análise dos filmes e com a abordagem de experiências relevantes historicamente, procedimentos que, em princípio, pareceram ajudar-nos a compreender essa manifestação contemporânea.

As fontes primárias podem ser traduzidas aqui nos coordenadores de projetos atuantes no âmbito do vídeo comunitário brasileiro. Eles foram ouvidos por serem os detentores do quadro de referências que cerca a atuação dos respectivos grupos e também por estar a cargo deles, como líderes, a tarefa de formular, em última instância, a concepção de vídeo comunitário que sustenta a prática dos grupos.

Em princípio, as entrevistas foram planejadas através de um roteiro que serviu para nossa orientação. Entretanto, não chegou a ser usado nas entrevistas, cujos diálogos se mostraram invariavelmente bastante mais ricos que nossa capacidade de planejamento. Foram longas e valiosas conversas, que transcorreram nos locais onde os projetos são

⁵ Tivemos contato com o projeto através de três vídeos que nos foram enviados. Dois deles são reflexivos: um *making of* que mostra como funciona o projeto e sua inserção na cidade e o outro mostra o processo de realização de uma revista em quadrinho sobre o tabagismo encomendada pela Unicef. O terceiro é *Os dragões - festa de São Sebastião*, um relato sobre problemas que a festa de São Sebastião traz para Nova Olinda.

desenvolvidos⁶. Nos casos em que o entrevistado sugeriu conversar com algum outro integrante do grupo, isso foi prontamente acatado.

Ao longo do trabalho, conversamos com: Bernardo Brant da Oficina de Imagens (4.09.2003); Rafaela Lima (11.06.2003) e Cristina Santos Ferreira (22.07.2003) da Associação Imagem Comunitária; Sávio Leite do BH Cidadania (02.07.2003); Christian Saghaard da Oficina Cultural Kinoforum (13.06.2003); Gianni Puzzo da Anthares Multimeios (13.06.2003); Grácia Lopes Lima (12.06.2003), Donizete Soares (12.06.2003), Jayme Rampazzo (12.06.2003) e Diogo 90 (12.06.2003) da Gens Serviços Educacionais; Nailton Maia (3.07.2003) e Ivana Gouveia (3.07.2003) da Facha; Itamar Silva (04.07.2003) da TV Santa Marta; e Jorge Cordovil (4.07.2003) e Gisele Gomes (19.04.2004) da TV 100% Comunidade; e Vincent Carelli (20.04.2004) e Mari Corrêa (20.04.2004) do Vídeo nas Aldeias.

Durante a realização da pesquisa, surgiram alguns entraves que foram essenciais para a compreensão da lógica singular de nosso objeto. A dificuldade de ter acesso às fitas de vídeo dos grupos que tanto nos exasperou no início permitiu constatar, por exemplo, que esse material circula em seções fechadas, dentro das comunidades envolvidas, chegando muito recentemente a tomar parte em eventos da área de vídeo, catálogos de festivais ou acervos públicos. Ficou claro que faz parte da maneira como esses projetos de vídeo comunitário se organizam a atenção primeira a problemas e questões internos e a baixa circulação desses trabalhos em outros ambientes, o que não significa que os produtos sejam desinteressantes para outros públicos. Alguns deles mencionam o interesse de mostrar os trabalhos para outros públicos, o que apenas começa a acontecer de forma ainda pouco sistemática. Portanto, a recepção desses trabalhos está ainda bastante atrelada a um público que em geral se localiza nas vizinhanças de onde o vídeo foi realizado.

As videotecas dos projetos⁷ servem para uso interno, tanto é que em geral não seguem um tipo de ordenação que facilite o acesso do público externo, sobretudo nos projetos com mais tempo de trabalho e que, por isso, acumulam mais material. Em alguns casos não há disponibilidade para se fazer cópias das fitas ou mesmo uma aparelhagem

⁶ Exceção para a entrevista com os coordenadores do projeto Vídeo nas Aldeias, que ocorreu no Rio de Janeiro.

⁷ Exceção para a videoteca do projeto Oficinas Kinoforum (SP), que se encontrava sistematizada e disponível para consulta. Temos que observar que se trata de um projeto que existe há três anos apenas e ligado a uma produtora que também atua na exibição de filmes.

disponível para assistir aos trabalhos no local. Pudemos perceber que os coordenadores tiveram de se desdobrar para fazerem chegar as esperadas fitas até nós, o que raramente aconteceu dentro dos prazos acordados.

É preciso dizer também que essa produção, apesar de um suposto crescimento numérico – fato que não pretendemos comprovar a partir de uma pesquisa como esta apesar de acreditarmos que isso seja verificável –, reflete-se, timidamente, nos festivais e eventos da área de vídeo, que recentemente começaram a incluí-la em sua programação.

Existe, portanto, uma lacuna que prejudica o desenvolvimento das experiências que permanecem dispersas e desconexas pelo território brasileiro. De maneira geral, podemos afirmar que a conjuntura encontrada é essa. Contudo, há exceções.

O projeto Vídeo nas Aldeias é uma delas. Iniciou em 1987, uma trajetória que partiu de documentários realizados pelos então coordenadores do projeto, o cineasta Vincent Carelli e as antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão, dentro do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e se desenvolveu no sentido da formação de realizadores indígenas nas aldeias, eles próprios autores dos últimos trabalhos, exibidos e premiados em festivais nacionais e internacionais de documentário. O projeto contava, até 2003, com 50 títulos em seu acervo.

Sua produção pode ser vista, não na íntegra, mas ao menos parcialmente, em acervos públicos⁸. Trabalhos do Vídeo nas Aldeias constam também em catálogos de festivais. Destaque para a importante retrospectiva do projeto, intitulada “Um olhar indígena”, que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, de 19 a 25 de abril de 2004. Para essa ocasião foi editado um catálogo – talvez a mais relevante fonte bibliográfica atual sobre esse projeto – que, através de textos de críticos, pesquisadores e dos próprios coordenadores, oferece-nos um apanhado de questões fundamentais que cercam a sua prática. Além disso, já haviam sido publicados alguns artigos, assinados não apenas por Gallois e Carelli, mas também por outros pesquisadores vindos do campo da filosofia ou da antropologia⁹.

⁸ Os filmes estão disponíveis no acervo do Itaú Cultural, na videoteca do IFCH (Instituto de Filosofia da Faculdade de Ciências Humanas da Unicamp) e no Lisa (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia Visual), da USP.

⁹ Seria preciso destacar três deles: o elucidativo artigo de Evelyn Schuler, publicado na Revista Sexta-Feira, São Paulo: Editora 34, nº2, ano 2, abr. 1998, p. 32-41; um segundo artigo que avança nas questões apresentadas por Schuler, desta vez de Mateus Araújo Silva, publicado na revista Devires, Belo Horizonte:

Reafirmamos que se trata de um caso único, envolvendo inclusive uma linha de atuação distinta dos demais projetos pesquisados, aspecto que vamos procurar tematizar nesta dissertação. Podemos adiantar que esse projeto surge formulado no campo da antropologia e mais recentemente passa a se definir dentro do campo cinematográfico, o que por si só já o distingue das demais experiências de vídeo comunitário, que se apóiam em referências vindas de diferentes universos: da produção curta-metragista de vídeo, como veremos no capítulo 4; da educação, como está no capítulo 5; ou mesmo as transmissões televisivas, como mostraremos no capítulo 6.

Não queremos reivindicar que os festivais de cinema e vídeo e as publicações da área venham a contemplar o gênero do vídeo comunitário, até agora desprezado. Nem mesmo escolhemos o nosso objeto de pesquisa na crença de ser preciso “dar a voz”¹⁰ a esses grupos que praticam o vídeo de maneira localizada, em suas comunidades.

Acreditamos que seja aceitável optar por um uso do vídeo em escala local, sem aspirar ao mercado dos festivais ou às publicações. Estamos interessados, sim, em imagens produzidas por comunidades, mas não queremos exigir delas que se enderecem a nós. Mesmo porque sabemos que essas imagens podem circular de maneira horizontal sem ter para isso a chancela de instâncias previamente formalizadas. Reconhecemos que seja uma tarefa de quem se interessa por essas imagens o esforço de tomar contato com elas, tal como procuramos fazer no transcorrer desta pesquisa. Entretanto, não podemos, finalmente, deixar de sinalizar a situação precária em que se encontram as sistematizações nesse campo, no qual procuramos nos mover.

É importante explicitar que esta pesquisa foi uma oportunidade de desenvolver uma questão que vem acompanhando-nos a partir da experiência acadêmica na graduação. Em 1994, ao ingressar no projeto TV Sala de Espera, do departamento de Comunicação Social da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), tivemos a chance de realizar, junto a um grupo de professores e alunos, uma televisão comunitária na periferia de Belo Horizonte. A partir daí, ocorreram outras experiências vinculando o vídeo a diferentes

Fafich-UFMG, nº O, dezembro de 1999, p. 27-39; e o artigo de Ruben Queiroz Caixeta publicado na revista Geraes, Belo Horizonte: Dep. de Comunicação Social, nº 49, 1998, p.44-49. É preciso dizer que esses três artigos foram de fundamental importância para a formulação da presente pesquisa.

¹⁰ Jean-Claude Bernardet nos mostrou, ao analisar documentários brasileiros das décadas de 60 e 70, o quanto marcou a produção desse período o esforço, por parte de documentaristas, de dar a voz ao outro. Em *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1ª edição 1985].

grupos sociais¹¹, que se distinguíam pela aplicação oscilante de referências ora retiradas do vídeo comunitário, ora do documentário.

Nos últimos dez anos, desde os primeiros contatos que tivemos com o vídeo comunitário até hoje, percebemos que há um inegável encaminhamento no sentido da democratização da prática do vídeo. Entretanto, as imagens decorrentes desse processo são pouco estudadas. Quando o povo assume o lugar de produtor de imagens, tal como pretende em diversos níveis o vídeo comunitário, não nos consideramos preparados para trabalhar reflexivamente com esse material, talvez por receio de reproduzir a mesma situação desfavorável que os grupos sociais periféricos encontram na sociedade brasileira, tal como a má consciência que afeta o cinema brasileiro, ao menos desde o primeiro cinema novo.

Buscamos, com isso, formular uma pesquisa que nos permitisse, ao mesmo tempo, conhecer os procedimentos usados nos projetos de vídeo comunitário e verificar que tipo de produto videográfico esse modo de atuação tem gerado e que o diferencia dos demais discursos documentários sobre o povo.

Na fase em que a ABVP atuou como produtora, os chamados vídeos populares mostravam mais uma visão de mundo e forma de pensar dos educadores e comunicadores que se fizeram representantes dos movimentos sociais do que propriamente uma manifestação desses movimentos, tal como demonstrou o estudo de Henrique Luiz Pereira Oliveira¹². De maneira geral, essa questão é elaborada também internamente na ABVP a partir das discussões sobre a participação dos sindicatos e associações, que de fato não chegaram a tomar lugar no processo de produção dos chamados vídeos populares.

Ao que nos parece, seria mais interessante tratar as experiências do vídeo comunitário contemporâneo não como um trabalho videográfico feito inteiramente pelo cineasta com a proposta de representar uma comunidade pré-existente, nem tampouco como um trabalho feito por uma comunidade com a proposta de se auto-retratar, mas

¹¹ Através do TV Sala de Espera, participamos dos seguintes projetos: Saúde e Alegria (Pará, 1994); junto ao Centre Internacional de l'Enfance, o Projeto de Animação Audiovisual para Meninos de Rua (Belo Horizonte, 1995); e junto a ABVP, o TV Beira Linha, experiência de transmissão televisiva em baixa potência, durante a oficina Codal (Comunicação para o Desenvolvimento da América Latina) (Belo Horizonte, 1995). Em seguida, partimos para uma atuação documentarista: *Umdolasi* (Belo Horizonte, 2001) e *Cavallhada das crianças de Morro Vermelho* (Belo Horizonte, 2003-).

¹² Henrique Luiz Pereira Oliveira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*, São Paulo, 2001. Tese (doutorado em História), programa de estudos pós-graduados em História, PUC-SP, mimeo.

justamente como um trabalho de troca cultural, viabilizado através do vídeo, entre um grupo heterogêneo de pessoas, que se valem dos recursos técnicos do vídeo para produzir imagens e acabam tornando indiscerníveis as categorias que nos permitiam até então distingui-los ou representá-los. Buscamos aqui investigar os acontecimentos próprios à experiência do vídeo comunitário, que, tal como queremos sugerir, seria uma forma de experimentação social para cineastas e povo, que permitiria ativar espaços locais e neles serem inventadas outras comunidades, outros mundos possíveis – talvez no momento também menos previsíveis –, através do compartilhamento da experiência da filmagem.

1. O que é vídeo comunitário? Elementos para uma definição

“A câmera nas mãos de um caçador vira uma questão de sobrevivência. Há uma precisão no olhar que não é nossa. A gente treina outras coisas, não esse trabalho minucioso. O Valdete, por exemplo, fez *Shomôtsi*, primeiro filme dele, com quatro horinhas de bruto. Mas ele é uma pessoa que já desenhava maravilhosamente bem. Então, será que foi o desenho? Às vezes é difícil distinguir o que a gente está introduzindo e o que é deles próprios.” (Mari Corrêa, diretora do Vídeo nas Aldeias, entrevista concedida em 20.04.2004)

1.1 A questão da tecnologia

Ron Burnett, em artigo publicado em 1996, destinado a analisar as relações entre vídeo, políticas culturais e comunidade¹, afirma que a inserção do vídeo, um instrumento técnico, na vida cotidiana de uma comunidade pode gerar implicações ainda desconhecidas. Aconselha, portanto, que se dê um “passo atrás” para examinar prontamente as possíveis implicações dessa prática, antes de levá-la adiante.

Sem desconhecer a importância do emprego do vídeo por comunidades, pretende opor-se a certo modismo detectado por ele em relação a trabalhos que vinculam vídeo e potencialização da comunidade, no sentido da participação, do controle democrático e da comunicação.

Within the utopian ideals of the video movement [refere-se ao movimento do vídeo popular], the notion of sharing information, reflects a desire to jump-start the learning process and also a desire to create open contexts for communication and exchange. As well, the presumption is that by making video in local contexts, the images will reflect the genuine needs of the people who participate and, as a consequence, formerly closed channels of communication will be opened.

Para completar, Burnett nos diz que o ativismo daqueles que atuam nessa área segue por um conceito ingênuo (*naive*) de comunidade. Pela dificuldade de se obter acesso aos múltiplos aspectos que envolvem a vida de uma comunidade e também pela exigência do realizador estabelecer uma aliança com o grupo, a noção mesmo de comunidade empregada nos projetos de vídeo que pretendem compartilhar a produção estaria baseada na recusa das diferenças e ainda num vago conceito de resolução de conflitos.

A opção protelatória assumida por Burnett em relação a projetos de vídeo comunitário por si só corre um grande risco ao solicitar algo impossível: que o presente pare de transcorrer a fim de que se possa pensá-lo melhor, postura que, sobretudo, para um

¹ Ron Burnett. Vídeo: the politics of culture and community. In: RENOV, Michel e SUDERBURG, Erika (Edit.). *Resolutions - contemporary video practices*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996, p. 283-303.

cinasta seria incabível. Fazendo essa ressalva inicial, é possível que seu posicionamento em relação ao uso do vídeo por comunidades possa ser melhor examinado por meio da aproximação com outros pontos de vista expressos sobre o assunto em um artigo² escrito por Dominique Gallois e Vincent Carelli, publicado na revista *Sexta-Feira*.

Os então coordenadores do projeto Vídeo nas Aldeias abrem o referido texto com uma crítica ao sociólogo Hélio Jaguaribe pelo “primitivismo” de sua postura em relação aos índios. Na concepção de Gallois e Carelli, o posicionamento de Jaguaribe se baseia em uma suposta fragilidade da cultura indígena, que acarreta, em última instância, a adoção de procedimentos paternalistas em relação ao futuro desses povos.

A crítica constitui resposta ao fato de Jaguaribe ter declarado à imprensa que o uso de equipamentos eletrônicos, por parte dos índios, seria um sinal de assimilação e perda de identidade. Ao que a dupla lamenta da seguinte forma: “Na verdade, os índios eletrônicos ainda representam uma pequena minoria, tratando-se de uma tecnologia dificilmente acessível à maioria das comunidades indígenas.”

Obviamente, a defesa decorre do ataque frontal de Jaguaribe aos preceitos do Vídeo nas Aldeias que não apenas minimiza a possibilidade de perdas culturais decorrentes da apropriação, por parte dos índios, dos recursos do vídeo, mas também defende que é justamente dentro desse contexto que se daria a reconstrução da auto-imagem dessas comunidades, algo fundamental devido às modificações culturais ocorridas a partir do contato inexorável com o homem branco. Os índios poderiam, assim, dinamizar suas diferenças não apenas em relação aos brancos, mas também entre eles mesmos, de etnia para etnia.

Ao compararmos os dois artigos, somos levados a formular a seguinte pergunta: quem são de fato os primitivos ou ingênuos? Aqueles que condenam a inserção dos equipamentos em comunidades que não apresentam um histórico dentro dessa prática? As próprias comunidades? Ou, por fim, aqueles que defendem a inserção do vídeo, desconhecendo seus possíveis impactos e riscos eminentes?

Obviamente, sobre essa questão não cabe um julgamento. Mesmo porque sabemos que a dicotomia criada gira em círculo, sem sair do lugar. Tentando passar ao largo desses

² Dominique Gallois e Vincent Carelli. Índio eletrônicos: a rede indígena de comunicação. *Revista Sexta-Feira*, São Paulo: Editora Pletora, nº2, ano 2, p. 26-31, abr. 1998.

ataques, podemos perceber que o processo de apropriação dos recursos videográficos está longe de ser entendido como um processo natural ou puro e é nesse ponto que podemos aproximar os lados da disputa. Tanto Burnett e Jaguaribe, de um lado, como a dupla Gallois e Carelli parecem evidenciar isso em seus discursos, cada um a sua maneira. O uso do vídeo não é isento de conflitos, mesmo quando as imagens são feitas pelas próprias comunidades, e gera, sim, interferências nas questões, sejam elas internas ou decorrentes do contato com o mundo externo à comunidade, daí inclusive a necessidade premente de nos debruçarmos sobre essas imagens e investigarmos a apropriação desses equipamentos.

Partindo para um segundo eixo problemático dessa mesma discussão, a perspectiva que defendemos aqui em relação ao uso do vídeo se afasta, por sua vez, daquela que deposita exclusivamente nos avanços tecnológicos uma justificativa para a ocorrência das manifestações do vídeo comunitário contemporâneo. Não acreditamos, tal como parecem enunciar grande parte dos estudos sobre a produção em vídeo no Brasil, que esses ou quaisquer outros trabalhos devam ser relacionados exclusivamente aos benefícios de um avanço tecnológico, que teria nos trazido a imagem digital. E, podemos dizer, junto dela, uma visão evolucionista, espécie de elogio que serve a qualquer manifestação videográfica contemporânea, desde a vídeoarte até o vídeo comunitário.

É inegável que as *camcorders* favorecem a experiência de comunidades com os equipamentos, mas isso não significa que essas comunidades estejam fazendo vídeo da mesma forma como fazem os artistas plásticos, os cineastas (sejam eles documentaristas ou não), as produtoras de vídeo ou as redes de televisão, que se valem do mesmo recurso técnico. Também não podemos esquecer que, antes da existência desse contexto técnico, houve uma série de tentativas anteriores de se fazer um cinema comunitário, o que nos sugere certo nível de embasamento histórico para as experiências atuais sobre as quais nos debruçamos.

Dizemos isso porque grande parte das idéias elaboradas acerca dessa prática se apóia na tecnologia digital, como se o uso do vídeo por comunidades tivesse que ser pensado partindo dos avanços tecnológicos e voltando, ao final, para reafirmar esse mesmo parâmetro. Não queremos, de maneira alguma, deixar de reconhecer que é, de fato, verificável a existência de um tipo de tecnologia digital de gravação e edição de imagens. Entretanto, acreditamos que não é a possibilidade das sínteses numéricas digitais em si o

mais interessante de ser pensado e sim a presença desses sujeitos frente ao mundo, que se torna visível através dessa tecnologia ou, melhor, queremos saber como esse equipamento tem sido usado e que imagens tem gerado.

Nas palavras de Fernão Ramos, a imagem digital teria nos aproximado de um tipo de representação afastada do mundo porque elaborada a partir de matrizes numéricas. Esse tipo de representação se difere da relação entre comunidade e mundo que o vídeo comunitário propõe, já que o que está em jogo no caso dessa modalidade de trabalho é justamente a relação dos sujeitos com um mundo compartilhado por eles, com aquilo que lhes é próximo.

“A imagem digital numérica parece estar mais em sintonia com nossa época e sua aversão a qualquer proximidade maior entre a representação e o campo referencial. A modelização logarítmica do mundo, quando pensada de maneira excludente, peca por não se dar conta que deixa de lado um campo inerente ao transcorrer: o da vida, em sua abertura para o formato indeterminado do presente. Mesmo que a sensibilidade estética contemporânea não valorize essa abertura, sempre haverá interesse para a representação que adere a esse eixo de confluência espaço-temporal que, a partir de nossa inserção nele, denominamos presente.”³

Como imaginar que seria possível, sem a existência de um equipamento de vídeo digital, que os cineastas do Carandiru, que participaram das gravações de *Prisioneiros da Grade de Ferro (Auto-retratos)* (Paulo Sacramento, 2003)⁴, compusessem uma seqüência sobre o amanhecer do dia, de dentro de uma cela, tal como acontece nessa densa passagem do filme e que muito se aproxima da forma como pode operar o vídeo comunitário? O que vemos ali é o transcorrer intenso do tempo entre os presos, na forma de mais um dia que nasce e que é igual a tantos outros, sobretudo - poderíamos suspeitar -, na perspectiva daquele que se encontra confinado. Mas ali esse instante consegue diferenciar-se, tornar-se singular, mesmo dentro de sua repetição ou justamente por ela e pela presença ali de uma situação de tomada compartilhada pelos detentos.

As manifestações mais recentes do vídeo comunitário vêm sendo tratadas pela mídia ou em debates promovidos por festivais e eventos da área de cinema e vídeo ainda

³ Fernão Pessoa Ramos. Falácias e deslumbre face à imagem digital. *Revista Imagens*, Campinas, SP: Ed. Unicamp, nº 3, p. 28-33, dez. 1994.

⁴ Não há como deixar de mencionar, além da atuação dos prisioneiros, que passaram por oficinas de vídeo com o objetivo de realizar esse filme, o encontro da fotografia de Aluysio Raulino, diretor que já havia encursionado pela experiência de dar a câmera para um personagem filmar em *Jardim Nova Bahia* (1971), com a direção de Paulo Sacramento, que colaborara como professor no projeto Oficinas Kinoforum de vídeo comunitário.

sem auxílio de qualquer bibliografia ou linha de abordagem, o que não nos desobriga da tarefa de produzir aqui uma leitura sobre essas idéias correntes. A impressão que se tem é que a discussão não consegue sair de um primeiro estágio, em que apenas se constata a existência, a necessidade ou o aumento desse tipo de trabalho videográfico envolvendo comunidades.

Em uma matéria de capa da edição de domingo do caderno 2 do *Estado de S. Paulo*⁵, por exemplo, o repórter Eduardo Nunomura escreveu que existiria em função da acessibilidade dos equipamentos digitais uma verdadeira “explosão de projetos audiovisuais na periferia de São Paulo”, passando em seguida a reportar a atuação de alguns projetos que atuam em regiões periféricas da cidade.

Por outro lado, tornou-se lugar-comum nos debates sobre filmes documentários, sobretudo nos últimos anos, o questionamento por parte do público em relação aos cineastas, perguntando a eles por que fizeram um filme que busca representar um grupo social, sendo que poderiam ter deixado que a própria comunidade retratada o fizesse.

Temos a impressão de que o uso extensivo da categorização do vídeo comunitário revela um desconhecimento de como operam os filmes produzidos por comunidades ou até mesmo um desconhecimento desse acervo. Não queremos, em hipótese alguma, sugerir que os trabalhos envolvendo comunidades venham ocupar o lugar de filmes autorais, ou mesmo disputar qualquer espaço com eles. São registros diferentes e justamente por isso podem interferir uns nos outros, podendo, nessa aproximação, alterarem-se mutuamente, sem chegar, contudo, a perderem suas respectivas especificidades.

A tecnologia digital surge como uma realidade para as produções brasileiras em vídeo no mesmo momento em que a ABVP fecha suas portas, em 1995. As iniciativas no campo do vídeo comunitário são iniciadas a partir de um outro patamar tecnológico, definido, do ponto de vista técnico, pelo uso e repasse da tecnologia digital de captação de imagem e som, bem como do processo digital de pós-produção.

A inexistência desse contexto tecnológico tornaria improvável a emergência do vídeo comunitário tal como o conhecemos hoje, calcado na experiência das oficinas de vídeo e na manipulação dos equipamentos por parte das comunidades envolvidas. O vídeo

⁵ Eduardo Nunomura. Câmera na mão, idéias nas ruas. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27 de julho de 2003. Caderno 2, p. 1-2.

digital torna mais fácil o processo de produção de um curta-metragem, por exemplo, o que favorece o interesse de diversos públicos leigos no uso dessa tecnologia. Seria mais difícil que um adolescente, um trabalhador ou um idoso se interessassem por um processo moroso e complexo como o cinematográfico.

Sem esquecer também que o processo digital é muito mais acessível do ponto de vista financeiro, o que o diferencia do cinema, em que temos orçamentos altos – inclusive se compararmos a outras formas de manifestações artísticas – devido ao elevado valor da película e de seu tratamento, cópias e conservação.

Na atuação dos pioneiros, fica bastante claro que o equipamento de cinema era um empecilho que impedia o desejo de colocar a câmera nas mãos da comunidade, como veremos no próximo capítulo. Andrea Tonacci pretendia, na década de 1970, dar a câmera para os Canela filmarem, mas isso se tornou inviável por causa do equipamento, que não era próprio para isso, conforme a avaliação do próprio cineasta.

Não é a primeira vez que evocamos, dentro da história do cinema, esse tipo de reflexão, que não desconsidera a presença de elementos técnicos como mais um dos elementos heterogêneos que entram na constituição de um filme ou mesmo de um tipo de cinema. No caso do cinema verdade, por exemplo, as câmeras mais leves e o surgimento da captação independente do áudio através do Nagra fundaram uma estilística que permitia pensar uma outra relação do cinema com o mundo. As palavras de Fernão Ramos sobre o cinema verdade poderiam ser transpostas para se pensar, aqui, o vídeo comunitário em sua relação com a tecnologia digital.

“Mais do que um estilo, portanto, o cinema verdade inaugura uma nova ética dentro do documentário, marcada pela noção de reflexividade. O contexto ideológico que cerca o surgimento do cinema direto/verdade mostra, portanto, a confluência de um salto qualitativo tecnológico, acompanhado imediatamente de uma revolução estilística, que desemboca no estabelecimento de uma nova ética para o documentarista.”⁶

Pela extrema mobilidade dos equipamentos digitais, facilidade de manuseio e acessibilidade do ponto de vista econômico – mas não apenas por isso –, foi possível aos projetos de vídeo comunitário, a partir da segunda metade da década de 1990, passar de fato a câmera para as mãos de pessoas que não apresentavam até então um histórico como realizadores.

⁶ Fernão Ramos. Cinema Verdade no Brasil. In: Francisco Elinaldo Teixeira (org.) *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 83.

É necessário ponderar ainda que apenas parte da tecnologia necessária para a realização dos vídeos foi repassada através da prática do vídeo comunitário. Processo mais complexo, do ponto de vista do manuseio dos equipamentos e mesmo da elaboração de linguagem que exige, a edição dos trabalhos permanece a cargo dos coordenadores do projeto. Isso certamente permite a eles um controle decisivo sobre a expressividade desse outro olhar, que os projetos tanto buscam.

Queremos afirmar que esses novos equipamentos podem gerar uma outra filosofia se combinados com um tipo de prática voltada para a experimentação social, na qual, muitas vezes, os cineastas se dispõem a ter uma relação mais orgânica com as comunidades envolvidas.

E se recentemente as pessoas filmadas puderam passar para o lado da câmera, temos que pensar também que a câmera estaria passando para o lado das pessoas filmadas e seria esse gesto que o vídeo comunitário poderia efetuar: não apenas fazer as pessoas comuns passarem para o outro lado experimentando as gravações, mas colocar a câmera do lado das pessoas comuns, quebrando o eixo no qual esse equipamento esteve historicamente equilibrado.

1.2 O problema de dar a voz ao outro

Estamos interessados em evocar um tipo de relacionamento entre comunidades e recursos do vídeo que se constitui como uma experiência híbrida e, por isso mesmo, buscamos pensá-lo levando em conta as diversas instâncias que, em relação, permitem a afirmação incessante das diferenças. A despeito de um julgamento no sentido de considerar essas experiências boas ou más para as comunidades, teremos que são experiências que agrupam inevitavelmente uma gama heterogênea de aspectos em sua composição.

Queremos, portanto, assinalar a possibilidade da realização do filme, reunir ao seu redor sujeitos vindos de diversas partes. Nesse caso, a diferença não está apenas entre cineastas e comunidade, entre essa e outras comunidades ou entre essas e os recursos do vídeo. A diferença está no interior da comunidade, no interior da equipe que pretende levar até um determinado grupo os recursos do vídeo e assim por diante.

A respeito do cinema verdade, Jean Rouch, cineasta que experimentou o compartilhar das filmagens em várias de suas acepções, disse certa vez que essa modalidade de cinema não prevê uma verdade única, mas uma verdade que surgiria com o filme, uma “verdade do filme”.

Acreditamos que, no caso do vídeo comunitário, tal como queremos abordar essas experiências, podemos considerar que não se trata de uma comunidade única e preexistente a ser retratada, mas, parafraseando Jean Rouch, de algo como uma “comunidade do filme”. Ou seja, um grupo que se cria – e se recria – em torno da realização do filme.

Dessa forma, seria possível que a experiência comunitária chegasse a reconfigurar a experiência dos sujeitos envolvidos nesse trabalho, a partir da utilização dos recursos materiais do vídeo dentro do presente vivenciado e compartilhado pelo grupo. Abre-se, portanto, um campo para que a comunidade possa, em tese, retrabalhar seus espaços, tempos e imagens. Servindo-se do pensamento de Jacques Rancière, César Guimarães chamou atenção para a possibilidade de certa fala, que se distancia da voz dada ao povo, ser um ato de fala político e estético.

“O que está em jogo aqui – embora não se trate de um movimento político organizado – é uma forma de subjetivação que é tanto política quanto estética. Não porque haveria uma tomada de palavra que conduziria à expressão de uma cultura ou de um ethos coletivo próprio dos favelados, mas porque trata-se de uma cena de palavra na qual a capacidade de enunciação vem reconfigurar a experiência, pois aqueles que tomam a palavra desfazem e recompõem as relações entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer que definem a organização sensível da comunidade, as relações entre os espaços onde se faz tal coisa e aqueles onde se faz outra, as capacidades ligadas a esse fazer e as que são requeridas para outro”⁷

Com isso pretendemos propor que o vídeo comunitário não tenha como finalidade gerar um tipo único de representação de qualquer comunidade pré-existente – isso em geral é feito para forjar a afirmação de uma identidade apaziguadora. Essa proposta totalizante, que busca empreender uma, e somente uma, representação identitária de um povo, faz com que tratemos essas imagens como algo sob nosso controle, que podemos dominar, que está dentro de nossa capacidade intelectual de elaboração.

Um tipo de representação, por sinal, próximo daquela crítica que Jean-Claude Bernardet elabora a respeito dos filmes documentários produzidos nos anos 1960 e 1970,

⁷ Cesar Guimarães. A imagem e o mundo singular da comunidade. In: França, Vera Regina Veiga (org.) *Imagens do Brasil: Modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.17-25.

nos quais observa o que chamou de “modelo sociológico”, que pretendia dar conta de representar o real em sua totalidade, através de, entre outros procedimentos estilísticos, a voz *over* e as entrevistas aos especialistas. Os entrevistados devidamente qualificados em geral são convocados para explicar a situação de opressão vivenciada pelo povo, que acaba entrando como uma espécie de ilustração das teorias apresentadas pelos especialistas.

Essa maneira de produzir representações do povo, própria ao modelo sociológico, tem como ideal a tarefa de representar um povo e para tanto toma o sujeito sempre como um tipo social definido, que nos é oferecido para nossa interpretação do mundo dos outros, como espectadores que nos tornamos dele.

Uma série de tentativas foi levada a diante a fim de desconstruir esse modelo. Seja a partir de recursos de montagem, como aqueles experimentados por Arthur Omar, em *Congo* (1972), que trata da congada sem inserir uma só imagem dessa manifestação cultural, seja – esta mais próxima de nós – a experiência de Aluysio Raulino, em *Jardim Nova Bahia* (1971), que chega a entregar a câmera para que o seu personagem filme imagens da praia de Santos e da Estação do Brás.

Raulino abdica-se da tarefa de retratar o seu personagem, tendo por isso “tensionado ao limite a abdicação do cineasta diante de seus meios de produção para que o outro de classe fale, até o impossível”⁸, no quadro da filmografia estudada por Bernardet. Mas nem por isso seria possível esquecer que o material captado por Deutrudes Carlos da Rocha havia sido tratado por Raulino, tal como ressalta o ensaísta.

“A câmera é pouco estável, os movimentos irregulares, a lente não muda, a fotografia bastante granulada, as figuras descentradas. Um charme que lembra o cinema primitivo, filmes amadores de família. Que Deutrudes segurava a câmera, não há dúvida, mas em que medida ele filmava?”⁹

Haveria, portanto, uma diferença grande entre as imagens feitas por Deutrudes e Raulino. As primeiras são vazias, acinzentadas e as outras cheias, com primeiros planos, povoadas. Essa diferença entre as tipologias de imagens reproduziria um pouco da relação entre os dois papéis (personagens e cineastas) envolvidos no filme. Ao final, Bernardet conclui que a melancolia gerada pela seqüência de Deutrudes só foi alcançada pelo tratamento final, que o estilo de Raulino impõe às imagens.

⁸ Jean-Claude Bernardet. *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 137.

⁹ Ibid. p. 230-231.

Para nós, diferentemente do que propõe o partido crítico de Bernardet, seria bastante estimulante essa situação em que Deutrudes se encontra: ele está com a câmera na mão, mas não é ele quem filma. O nosso interesse no estado do personagem, que para nós não tem sinal negativo, decorre justamente do fato de não estarmos preocupados, do ponto de vista crítico, em mostrar com quem está o domínio sobre a palavra, sobre o discurso, o que certamente estava entre as preocupações centrais do crítico na década de 1980. Se os cineastas do período estavam preocupados em restituir a palavra ao povo, o crítico estaria interessado em mostrar que havia furos nesse tipo de orientação.

Apesar das várias tentativas cinematográficas que foram empreendidas, teria sido impossível restituir a palavra ao povo, nesse período, mesmo que a câmera tenha passado para as mãos de um personagem que antes seria retratado pelo cineasta. Afinal, tal como o equipamento que Raulino empresta a Deutrudes, a palavra era apenas emprestada. Se emprestamos, podemos tomar de volta¹⁰.

Ao que nos parece, as experiências de vídeo comunitário mantêm a mesma proposta que motivou os realizadores daquele período, daí a necessidade de nos reportarmos à crítica de Bernardet. Isso pode ser observado nos capítulos à frente, que trazem depoimentos dos coordenadores de projetos de vídeo comunitário. Entretanto, é preciso observar que, muitas vezes, essa palavra, que se pretende dita pelo outro, ou pelo povo, acaba por nos mostrar como são ficcionais nossas categorias analíticas, tal como aponta Francisco Elinaldo Teixeira, seguindo uma linha de análise pós-estruturalista, debitária do pensamento deleuziano sobre o cinema.

“Não se trata nem de dar a voz ao outro nem mesmo como diz [Ismail] Xavier a respeito de [Eduardo] Coutinho, de tirar das pessoas o que elas têm a dizer, sem esquecer que tudo diante da câmera se torna teatro. De fato, que a câmera age sobre situações e personagens à sua presença, nunca constituiu problema desde os primórdios do documentário. O desafio, viu-se a respeito da função fabuladora, é o de como se dar intercessores, de como o cineasta faz interceder a fabulação que se põe a criar o personagem real no ato interativo de ambos, para além das identidades já ancoradas no presente, de tal modo a abandonar as ficções prontas que traz na bagagem e rumar com ela na constituição de novos povoamentos, de um povo que ainda não está dado, que nunca será dado, mas a se constituir num devir incessante. Tornar-se outro junto com o personagem! Fazer do outro, portanto, não um interlocutor, menos ainda um a quem se dar a voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção. Ressignifica-se,

¹⁰ “A questão ‘quem é o dono do discurso?’ continua remetendo ao mesmo sujeito, o cineasta. E o fato de quase sempre se por o verbo dar entre aspas, apenas vem expor uma espécie de deslizamento verbal que contém o seu oposto: a possibilidade de uma reversão fulminante que transformaria o dar num tomar”. Ver: Francisco Elinaldo Teixeira. Enunciação do documentário: o problema de dar a voz ao outro, mimeo.

com isso, a visão recorrente sobre as facilidades do documentário como um domínio no qual ‘sabemos quem somos e quem filmamos’”¹¹.

Sabemos que Deleuze, no estudo que faz sobre o cinema, desenvolve essa idéia da criação do que chamou de “intercessores”, que permitiriam tanto aos homens que filmam quanto aos homens filmados se colocarem a fabular, passando incessantemente entre o real e o fictício (a potência do falso) e esse devir é que viria a se “confundir” com um povo, que sempre falta. De acordo com Deleuze, seria dentro desse processo que se daria não um discurso de um ou de outro, mas um discurso indireto livre, tal como havia formulado Pier Paolo Pasolini.

“Não é mais *O Nascimento de uma nação*, mas é a constituição ou reconstituição de um povo, em que o cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor. Sou um caribu, um alce do Canadá... ‘Eu é outro’ é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz.”¹²

Em suma, estamos querendo dizer que não pretendemos aqui considerar o vídeo comunitário como um discurso do povo sobre si mesmo, que se opõe ao discurso dos cineastas sobre o povo. Mas, justamente como um discurso, que, para se livrar das armadilhas recorrentes de certa busca por ancorar a verdade, a representação ou a identidade, constitui-se de forma precária, como um discurso simulante, que falseia, que duvida, e no qual existe certa tendência para a indiscernibilidade entre a voz do cineasta e a do não-cineasta, entre um lado e outro da câmera.

1.3 Produção compartilhada

Em uma produção de vídeo comunitário, a realização é entendida como uma experiência coletiva a ser vivenciada por um grupo, seja de moradores de um bairro, usuários de uma instituição ou qualquer outro conjunto que reúna sujeitos que compartilham, em certo momento, parcelas de tempo e espaço de modo a manterem entre si relações. Em geral, essa comunidade do filme é formada por pessoas que não apresentavam

¹¹ Francisco Elinaldo Teixeira. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004, p.66.

¹² Gilles Deleuze. *A imagem- tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990 p.186.

anteriormente uma trajetória de contato direto com a produção em vídeo e que trabalham em conjunto com sujeitos que apresentam algum tipo de formação cinematográfica.

A essa comunidade, que se forma ao redor do filme, como dissemos anteriormente, fica reservada a tarefa que antes fora assumida integralmente pelo cineasta, pelo videasta ou pelo documentarista que por ventura viessem a retratar aquele grupo social, seguindo um ponto de vista, inevitavelmente, externo a esse grupo. A partir daí transcorre um trabalho processual de apropriação sobre a tecnologia audiovisual e sua aplicabilidade mais localizada.

É importante sublinhar que isso não significa que esse grupo, por ter interesses comuns, age de maneira unidirecional ou livre de interferências externas. Há muitos equívocos sobre a conformação desse processo de realização videográfica. Em geral, existe certo consenso que considera essa imagem fruto de uma representação mais “natural”, devido à possibilidade de se trabalhar com a auto-imagem, ao invés de uma imagem tomada por um ponto de vista externo ao grupo.

Entretanto, o que deve acontecer na experiência do vídeo comunitário não é a supressão do ponto de vista externo, do cineasta ou documentarista, mas a inclusão de outros pontos de vista, tornando a realização polifônica, através da multiplicação e intercâmbio de papéis e olhares envolvidos nessa produção. Se a experiência de vídeo comunitário estiver empenhada apenas em uma troca de papéis entre cineastas e povo, certamente incorrerá na mesma problemática que mostrou Bernardet.

A começar pela figura do cineasta, temos que ele passa a responder como aquele que vai formar a comunidade nas práticas videográficas. Ele permanece em uma posição limítrofe, pois está, ao ensinar como se faz vídeo, interferindo na lógica que rege o funcionamento das questões internas da comunidade, mesmo não fazendo parte dela. Oscila, dessa maneira, entre a interferência e a não-interferência no processo de realização videográfica do grupo, podendo chegar a colocar em xeque, a partir das experiências compartilhadas, tanto seu próprio universo cultural como alguma questão específica vivenciada pela comunidade.

No caso de grande parte das experiências de vídeo comunitário, as gravações que a comunidade assume ocorrem dentro de oficinas, que são ministradas pelos cineastas. Eles vão ensinar a um grupo da comunidade o manuseio da câmera, sendo que, em geral, esse

processo é antecedido pela exibição de filmes, que são selecionados também pelo cineasta. Isso quer dizer que o realizador deve escolher, dentro de sua cultura cinematográfica, aqueles filmes que de certa forma passam a apresentar uma “pedagogia das imagens”, responsável por formar aquela comunidade em um certo tipo de realização.

Em seguida, ocorre a criação dos roteiros e as gravações, que em alguns casos são acompanhadas pela mesma equipe que ministrou as oficinas. As imagens gravadas podem vir a ser discutidas, antes de serem editadas. Em geral, o grupo acompanha a edição do material gravado, mas sem responder por essa atividade, que fica por conta de um técnico do projeto ou do próprio cineasta.

Em relação à recepção, os trabalhos produzidos pela comunidade do filme são exibidos para um grupo maior do que o grupo de pessoas que participou das gravações. Se se tratar de um projeto em uma escola, por exemplo, o mais provável é que o grupo convoque toda a comunidade escolar para assistir ao vídeo – alunos, professores, funcionários –, sendo que, suponhamos, apenas um grupo de cinco alunos e um professor participou da realização do vídeo. Este pode ser também mostrado em uma escola vizinha. Se for uma aldeia, o vídeo deve ser mostrado no pátio também para todos os índios que vivem ali ou pode ser mostrado em outra aldeia. No caso de um trabalho desenvolvido junto a uma instituição na periferia de um centro urbano, o vídeo pode ser exibido para um público de pessoas envolvidas com a entidade. Então, atualmente, quando falamos em recepção dentro do contexto dos vídeos comunitários é preciso considerar uma audiência localizada nas proximidades da realização do filme e que envolve um público bastante próximo dos realizadores.

Vamos transpor o foco dos cineastas para os membros da comunidade. A partir do momento em que se elege um grupo dentro de uma comunidade para ser formado e conseqüentemente atuar na produção do vídeo, esse grupo assume, automaticamente, uma posição intermediária, estando, ao mesmo tempo, dentro e fora dessa comunidade.

Os realizadores nativos necessariamente terão que se postar em alguns momentos como integrantes da comunidade, outros como documentaristas. É emblemático, nesse sentido, o tipo de participação dos índios que atuam como realizadores no projeto Vídeo nas Aldeias. Quando filmam um ritual, não são dispensados dos preparativos que envolvem técnicas como a pintura do corpo. Isso permite que, ao longo do ritual, em alguns

momentos atuem como documentaristas e em outros tomem parte na encenação. Mesmo porque há partes de alguns rituais específicos em que a participação externa é vedada e, pelo fato de estar participando do ritual, o cinegrafista indígena é revestido de um estatuto que o diferencia inclusive de outros cinegrafistas brancos.

Cada projeto resolve essas relações de uma maneira particular, gerando um nível de envolvimento comunitário específico. Há aqueles em que a comunidade gradativamente assume o processo, chegando a interferir na edição do vídeo e outros em que há uma forte delimitação – por questões sociais, econômicas, técnicas, metodológicas ou estéticas –, indicando até onde cada um pode ir.

Como se trata de um trabalho sistemático de envolvimento de um grupo com o vídeo, as propostas de vídeo comunitário estão centradas em metodologias de trabalho. A variedade de propostas, que pretendemos mostrar nos capítulos 3, 4, 5 e 6 indica que existem muitas maneiras de compartilhar a feitura de um vídeo comunitário.

Se podemos localizar uma variável comum a esses trabalhos é que eles exigem que o cineasta se coloque em cena – através das oficinas, da edição do vídeo, ou de várias outras formas –, interferindo na dinâmica interna da comunidade. Por isso temos que entender que uma metodologia de vídeo comunitário, mais do que qualquer outra, deve considerar os sujeitos envolvidos como seres que se relacionam, seres em diálogo, seres em confronto.

Não há como subsumir a presença do cineasta ocidental dentro de uma aldeia indígena ou dentro de um bairro periférico localizado à margem do centro urbano. Isso faz dos vídeos comunitários produtos desses encontros e, mais que isso, interessantes elementos de análise, pois as trocas culturais não podem ser neutralizadas em seu interior.

Ao que parece, as experiências mais problematizadoras no campo do vídeo comunitário contemporâneo não se ocupam de um trabalho audiovisual feito inteiramente pela comunidade, mas justamente de um trabalho de troca cultural, viabilizado através do vídeo, entre coordenadores do projeto ou professores de vídeo e um grupo de pessoas sem histórico de atuação com o vídeo.

É justamente nesse ponto que lançamos mão dos estudos da antropologia fílmica. A decisão de dar a câmera para o outro filmar, compartilhando com ele a feitura do filme, é uma radicalização daquilo que estava presente na origem da prática do filme etnográfico,

através da inclusão dos homens filmados no processo de produção do filme. Seja mostrando as imagens para os homens filmados durante o processo de realização, como fez Robert Flaherty, em *Nanook of the North* (1922) ou como fez, na década de 1960, o próprio Jean Rouch, que estimulava a participação ativa de seus personagens no filme, mostrando as imagens e pedindo que eles elaborassem comentários sobre o que viam, entrevistando-os, sugerindo que eles encenassem uma situação e reunindo pessoas desconhecidas entre si para que, da relação estabelecida entre elas, surgisse um filme.

Dessa forma, do ponto de vista do filme etnográfico, percebe-se que a metodologia da observação, na qual o cineasta que está atrás da câmera apenas descreve o que vê, teve que ser substituída por um outro método que prevê, entre outras coisas, as oficinas de vídeo, que ensinam a manipular a câmera e a editar as imagens. Esses procedimentos, próximos do que se conhece como uma antropologia participante, objetivam uma situação vislumbrada por Jean Rouch, ainda na década de 1970:

“Amanhã, será o tempo do vídeo colorido autônomo, das montagens videográficas, da restituição instantânea da imagem registrada, ou seja, do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de um ‘cine-olho-ouvido-mecânico’ e de uma câmera tão ‘participante’ que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura. Dessa maneira, o filme etnográfico nos terá ajudado a compartilhar a antropologia.”¹³

É bem verdade que ainda não atingimos a situação imaginada por Jean Rouch, visto que não há sinais de registros empreendidos por comunidades que sejam dirigidos a colocar antropólogos ou cineastas literalmente em cena, o que seria bastante interessante. No caso dos vídeos comunitários, surge essa categoria dos realizadores da comunidade, que vão atuar diretamente na relação com o cineasta.

Vamos tomar a concepção do filme como um produto da relação entre realizadores e homens filmados, como afirma Claudine de France. Dentro dessa perspectiva, a constituição do conhecimento sobre um povo, uma cultura, pode vir a ser dada de maneira horizontal e não-hierarquizada.

¹³ Jean Rouch. La caméra et les hommes. In: FRANCE, C. de. Pour une Antropologie Visuelle, Paris-La Haye-New York, 1979. Apud Ruben Queiroz Caixeta. revista Geraes, Belo Horizonte: Dep. de Comunicação Social, nº 49, 1998, p.44-49

Nesse caso verifica-se como as relações que se estabelecem (entre coordenadores do projeto, realizadores indígenas e comunidade) acabam gerando níveis de *mise-en-scène*¹⁴ que, por sua vez, compõem o filme. É preciso dizer que reverbera aqui o pensamento de Claudine de France sobre o jogo das *mises-en-scène*, que transcorrem nas descrições contidas em um filme.

“Uma coisa no entanto parece clara: quer a escolha do fio condutor coincida ou não com uma das tendências mais declaradas do processo observado, o que o espectador apreende da imagem é sempre o produto original do afrontamento de duas *mises-en-scène*, a das pessoas filmadas e a dos cineasta”¹⁵

O que observamos no caso dos vídeos comunitários é que se fazem presentes não apenas dois níveis de *mise-en-scène*, mas vários deles se desenrolam. É claro que um cineasta do povo pode estar com a câmera na mão, mas percebe-se a interferência dos coordenadores do projeto até mesmo na maneira como os realizadores comunitários descrevem as atividades do ambiente onde vivem.

Não seriam as descrições, elementos recorrentes nos filmes indigenistas comunitários, a grande preocupação do antropólogo-cineasta ocidental? E no caso dos filmes realizados na periferia dos grandes centros não são insistentemente repetidas algumas das preocupações dos cineastas envolvidos nesses processos, tais como a retratação da comunidade, seus problemas, personagens e soluções?

Ao que nos parece, nos trabalhos de vídeo comunitário, estruturados em torno de oficinas de vídeo, há que se considerar a pertinência de um jogo mais amplo, já que envolve vários níveis de *mise-en-scène*, e não apenas o confronto usual entre dois lados. Nesse sentido, possivelmente aqueles projetos que desenvolvem metodologias que consideram a possibilidade do conflito, das negociações e da resignificação até mesmo dentro do grupo da comunidade são também aqueles que abrem um campo para que diversas *mise-en-scènes* possam se inscrever no filme, considerando aí que tanto quem está de um lado como quem está do outro da câmera se põe a encenar.

Podemos acrescentar que o aspecto mais fértil dessa experiência está justamente em criar novas maneiras das pessoas se envolverem na situação de tomada e novos sentidos

¹⁴ Utilizamos aqui o conceito de *mise-en-scène* que Claudine de France extrai de Xavier de France: “Se a cenografia geral estuda ‘toda forma de apresentação a outrem’, a cenografia da imagem animada se dedica aos ‘procedimentos cinematográficos utilizados para colocar em cena os cenários, ou os feitos e gestos das pessoas filmadas’”, conforme nota presente em *Cinema e Antropologia*, p. 50.

¹⁵ Claudine de France. *Cinema e Antropologia*, Campinas: Ed. Unicamp, 1998, p. 47.

para as imagens da comunidade, através das discussões em torno das imagens captadas ou da montagem. Assim, parece possível flexibilizar, intercambiar e até mesmo gerar certa indiscernibilidade entre os níveis de *mises-en-scène* próprias a um ou outro ator e assim gerar outros jeitos de filmar o mundo.

O vídeo *No tempo das chuvas* (2000), realizado na aldeia Ashaninka, dentro do projeto Vídeo nas Aldeias, por exemplo, constitui-se de uma seqüência de descrições das atividades da aldeia no período do inverno. O filme descreve as seguintes atividades: construção de canoa, colheita do murumuru e da palha do murumuru, colheita do cipó, colheita da mandioca, preparo da isca (tingui) para pescar, pesca, preparo do peixe, cestaria, tecelagem da cusma (uma espécie de bata), preparo da mandioca e da carne, preparo da caciama (bebida alcoólica preparada à base de mandioca), festa.

É possível identificar que cada uma das atividades é descrita de forma rigorosa. Em certa medida, os índios são agora um pouco antropólogos e um pouco cineastas. Ao assumirem as câmeras, eles assimilaram também o conhecimento sobre esse tipo de *mise-en-scène* do cineasta, que coloca os índios em cena para descreverem suas atividades, a partir de uma fórmula, como a alternância entre dominantes corporais e materiais, planos abertos e fechados.

Entretanto, as descrições não se restringem a isso, pois são entrecortadas por piadas, momentos de descanso e intervalos, que fazem dessa *mise-en-scène* algo também singular. É visível que a familiaridade entre índios filmados e realizadores indígenas acaba gerando um outro tipo de *mise-en-scène*, que não é exatamente a transferência da *mise-en-scène* do coordenador do projeto. Daí a necessidade de falarmos em uma maior complexidade dos níveis de *mise-en-scène*.

Uma seqüência desse filme, em especial, traz-nos a situação de tomada, no sentido do encontro entre homem filmado, realizador indígena e coordenadores do projeto. Duas índias (uma delas com um bebê) saem para colher palha de murumuru, que será usada para fazer cesto e abano para o fogão, e cipó para fazer vassoura, cesto e peneira. As duas tentam arrancar um pedaço de cipó de uma árvore. A índia que carrega o bebê diz não ter coragem de puxar porque está com medo do cipó cair e machucar a criança. Surge uma solução: um dos dois índios que filmavam a cena deixa sua condição de cineasta e se coloca de frente para a câmera com o objetivo de executar a tarefa que a mulher não conseguia.

Nessa tomada, o índio que passa a sustentar a câmera acompanha o balanço do cinegrafista no cipó e, nesse movimento, acaba pegando também as duas índias e o bebê e revelando a situação de tomada. A impressão que se tem é que essa cena contém a potência de uma tomada quando a câmera se abre para o real, para o mundo que transcorre em frente a ela, captando mesmo essa interrelação entre as pessoas que filmam, as pessoas filmadas e as pessoas que ensinam a filmar, a partir do momento em que surge uma situação (tornada situação de filmagem) que acaba envolvendo a todos.

O registro da tentativa de destacar o cipó não parece ser uma mera brincadeira entre os índios que filmam, já que existe a preocupação de descrever toda a seqüência que vai da busca pelo murumuru, ao cipó e à cestaria na aldeia. Por outro lado, a preocupação de descrever não impede que se crie uma outra maneira de usar a câmera entre eles.

É nesse sentido que essa cena possui os ensinamentos que os índios tiveram sobre como descrever as atividades (aqui nos referimos a isso como sendo uma *mise-en-scène* dos coordenadores do projeto), juntamente com a encenação que é própria deles, tanto do ponto de vista da encenação de quem filma quanto na de quem é filmado. Essa parece uma cena que nos mostra esses vários níveis de *mise-en-scène* como se fossem camadas de sentido somadas umas a outras, sendo que essa estrutura pode vir a abrir-se para nossa percepção.

2. Vídeo comunitário em contexto

2.1 A herança do vídeo militante

Neste capítulo, vamos apresentar, primeiramente, as idéias que cercaram a prática do vídeo militante, na década de 1960. Em seguida, partimos para mostrar a militância dentro do movimento do vídeo popular, essa inserida dentro do contexto dos movimentos sociais que ocorreram no Brasil, sobretudo, na década de 1980.

Nossa revisão bibliográfica sobre o vídeo militante (bem como sobre o movimento do vídeo popular brasileiro) parte da leitura de *A Imagem nas mãos – o vídeo popular no Brasil*¹, de Luiz Fernando Santoro. Tendo participado do movimento do vídeo popular em seus primeiros tempos e sido também um dos fundadores da ABVP, que presidiu de 1984 a 1987, Santoro permaneceu como a grande referência de pensamento sobre o tema.

A importância de seu trabalho decorre de associar a problemática interna dos grupos – atuou diretamente na TV dos Trabalhadores², criada em 1986, pelo departamento cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SP) – com a articulação projetiva de um primeiro líder do movimento de vídeo popular.

Afora isso, o livro de Santoro, que foi lançado em 1989, portanto, depois que ele já havia deixado a presidência da ABVP, permanece como o único título publicado sobre o tema no país. Os demais estudos são dissertações, em geral assinadas por pessoas também ligadas diretamente ao movimento do vídeo popular³, muitas delas orientadas por Santoro, tal como já havia observado o historiador Henrique Luiz Pereira Oliveira⁴.

Nossa abordagem sobre o vídeo popular sofre interferência também dessa análise mais recente de Henrique Luiz Pereira Oliveira, que não esteve envolvido no mesmo meio, tendo se interessado pelos vídeos da ABVP em virtude de sua pesquisa de doutorado. Entre

¹ Luiz Fernando Santoro. *A imagem nas mãos - o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus editorial, 1989.

² A TV dos Trabalhadores foi coordenada pela jornalista Regina Festa desde sua fundação e contou com uma equipe formada por profissionais da área de vídeo e operários metalúrgicos.

³ Regina Festa. *TV dos Trabalhadores - a leveza do alternativo (estudo de caso)*, 1991; Jacira Vieira de Melo. *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*, 1993; Cassia Maria Chaffin Guedes Pereira. *O circo eletrônico. TV de Rua a tecnologia em praça pública*, 1995; Mário Galuzzi. *O vídeo como processo de interação entre realizador e comunidade: uma experiência no ABC paulista*, 1996.

⁴ Henrique Luiz Pereira Oliveira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. São Paulo, departamento de história, PUC-SP, dissertação de doutorado, 2001, mimeo.

um trabalho e outro, procuramos inserir intervenções produzidas pelas demais dissertações e trabalhos acadêmicos que tenham trazido contribuição direta ao tema tratado.

Mostraremos também um outro tipo de atuação, que pode ser entendido também como desdobramento desse ideário primeiro que cercou o vídeo militante: a atuação autoral indigenista, calcada em princípios que apresentam vizinhança, ao mesmo tempo, com a atuação autoral de um cineasta e com as preocupações que cercam a antropologia aplicada a esses povos.

Ao final, tentaremos mostrar que o vídeo comunitário contemporâneo articula essas duas referências, sendo que há alguns grupos mais centrados nos acontecimentos que cercaram o movimento do vídeo popular e outros que remetem mais ao tipo de prática no qual o cinema autoral se aproxima da antropologia fílmica. Como é possível notar, optamos por seguir um caminho não-cronológico, tentando respeitar as articulações que a revisão bibliográfica sobre esse tema nos sugeriu, sem preocupação alguma de tentar tirar daí um passado enobrecedor, identificado em um mito fundador, que nos permitisse depreender um modelo de atuação futuro ou mesmo as utopias de um caminho brilhante pela frente⁵, inspirados pela crítica que Jean-Claude Bernardet faz a historiografia do cinema brasileiro.

A concepção de vídeo popular, tal como descrita por Luiz Fernando Santoro, nasce embebida no espírito vanguardista dos últimos anos da década de 1960, na Europa. Para refazer esse trajeto, o autor cita declaração de Jean-Luc Godard, em uma semana sobre o cinema político, na época, em Montreal. “Quero dizer ao público, inicialmente, que ele não possui esse instrumento de comunicação – ainda nas mãos dos ‘notáveis’ –, mas que poderá servir-se dele se lhes derem oportunidade para dizer e ver o que quiser, e como quiser”⁶.

Santoro atribui a essa declaração o surgimento de várias experiências de TV comunitária, nos anos 1970, em Quebec. Em 1972, eram cerca de 150 sistemas de TV por cabo, aos quais estavam conectados cerca de 30% dos lares da capital canadense. Esse fenômeno, financiado pelos governos federal e municipal, teria sido uma maneira de preservar a identidade dos cerca de seis milhões de cidadãos de língua francesa contra a invasão de programas norte-americanos, falados em língua inglesa.

⁵ Jean-Claude Bernardet. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

⁶ Luiz Fernando Santoro. op cit. p. 22.

Em seguida, Santoro acrescenta outra importante atuação de Godard que, em 1969, em uma reunião na Universidade de Vincennes, teria oferecido um equipamento de vídeo aos estudantes, propondo que estes “tomassem em mãos um dos instrumentos do poder”⁷. Essa proposição, vinda da parte daquele cineasta, expoente da *nouvelle vague*, deflagraria uma série de discussões, nas quais o vídeo era colocado de maneira oposta à TV de massa, a partir da perspectiva do chamado “vídeo militante”.

Em ambas as citações, que abrem a revisão sobre o vídeo militante elaborada por Santoro, há um sentido comum nas reivindicações de Godard: as pessoas deveriam tomar os equipamentos de vídeo “nas mãos”. Essa possibilidade é atribuída, agora nas palavras de Santoro, à acessibilidade da tecnologia, que teria mostrado que qualquer pessoa poderia fazer um vídeo.

“O vídeo vem ocupar esse espaço, pois permite, em tese, que qualquer um faça televisão fora das emissoras de TV, alinhando-se assim ao discurso emergente em maio de 68 da consciência do papel dos meios de comunicação no condicionamento ideológico, evidenciados em pichações de rua em Paris como: ‘Attention, la radio ment’ e ‘Fermez la télé, ouvrez les yeux’.”⁸

A importância de sublinhar aqui essas primeiras idéias sobre o vídeo militante, nas quais Santoro vai alicerçar o movimento do vídeo popular, está na centralidade que essa discussão assume para o movimento do vídeo popular – e para o vídeo comunitário, como veremos adiante. Tanto é que, além do título da publicação de Santoro fazer referência a essa idéia (“A imagem ao alcance das mãos”), as últimas frases do livro reafirmam sobremaneira o mesmo posicionamento:

“O vídeo apresenta uma perspectiva bastante rica, que reforça o compromisso daqueles que se preocupam com a realidade social latino-americana e brasileira. E isso fazendo uso de um meio de comunicação que não é revolucionário, como muitos acreditam, mas que pode ser um componente das lutas populares em todo o continente, colaborando para que as classes populares possam expressar a sua própria visão de mundo, informar-se, registrar a sua história, ou melhor, POSSAM, COM UMA CÂMERA, TOMAR A SUA PRÓPRIA IMAGEM NAS MÃOS”.⁹ (grifo do autor)

Não resta dúvida de que o movimento do vídeo popular, da mesma forma que o vídeo militante, defendia, em última instância, a participação direta no sentido de que a câmera deveria estar nas mãos das pessoas para que elas próprias pudessem tomar as suas

⁷ Ibid. p. 22.

⁸ Ibid. p. 22.

⁹ Ibid. p. 113.

imagens do mundo. É importante dizer que esse processo não seria uma decorrência da evolução tecnológica, mas fruto de uma decisão política dos realizadores de vídeo ligados aos movimentos sociais.

Assim como, no final da década de 1960, havia sido cunhada a expressão “vídeo militante” para nomear um tipo de trabalho que se opunha à produção massiva identificada na televisão, na década de 1970, o vídeo passa a ser entendido também como instrumento de “contra-informação”. O vídeo militante teria que interferir na prática dos meios de comunicação de massa com outro tipo de informação, que viesse “preencher a lacuna deixada por esses meios pela omissão ou tratamento superficial de temas que questionem as relações de poder estabelecidas”¹⁰.

Santoro acrescenta que, ainda no início da década de 1970, surgem as primeiras experiências de “videoanimação”, atividades culturais que lançam mão do vídeo. Para explicar o termo, o autor se serve de uma definição de Jean-Pierre Dubois-Dumée.

“Toda animação social e cultural que utiliza os meios eletrônicos da TV em circuito fechado para pôr em movimento uma vila, um bairro, ou mesmo um grupo. Isto implica, de uma parte, a vontade de colocar as pessoas em relação umas com as outras, de ajudá-las a descobrir, a exprimir, a discutir e resolver os problemas que eles encontram; e de outra parte na utilização de um equipamento leve constituído por uma câmera eletrônica, um videocassete e um monitor de TV”¹¹

A conjugação desses dois aspectos do vídeo militante – contra-informação e videoanimação – junto da defesa da idéia da participação teriam sustentado a concepção das experiências de televisão comunitárias, na França e no Canadá. A idéia era recriar a noção de “comunidade” por meio de um dispositivo eletrônico. “A praça pública passa a ser eletrônica e o encontro com os vizinhos não se dá mais nas ruas, mas via depoimentos e participação em programas de TV locais”¹².

Entretanto, já em 1974, ano em que a tecnologia do vídeo torna-se disponível no Brasil, evidencia-se um refluxo em relação a essas idéias de geração de novas relações sociais a partir do uso da tecnologia. Santoro avalia que seria “difícil acreditar que as emissões de caráter comunitário, por si só, fossem capazes de formar uma comunidade, como também é ilusório pensar que esses novos instrumentos em mãos de grupos isolados,

¹⁰ Luiz Fernando Santoro. op. cit. p. 22.

¹¹ Jean-Pierre Dubois-Dumée. Videoanimation. In: *Communications*. Paris, Seuil, n° 21, 1974, p. 117. Apud Luiz Fernando Santoro. op. cit. p. 24.

¹² Ibid. p. 24.

sem estarem a serviço de um movimento social determinado que justifique sua utilização, possam ser eficazes”¹³. Estava claro que não existiria uma relação direta entre o uso da tecnologia do vídeo e os ideais revolucionários.

A proposta do vídeo militante será, então, retomada, na década de 1980, pelos líderes do movimento do vídeo popular na América Latina para configurar uma prática distinta, que nem por isso deixa de se apropriar das características mais marcantes do vídeo militante, a saber: a contra-informação, a videoanimação e, sobretudo, a questão da participação.

Na América Latina, o vídeo popular desenvolve, a partir da década de 1980, uma trajetória distinta, de acordo com a análise de Santoro, que identifica aqui “um quadro mais dinâmico do que o observado na Europa”¹⁴. Nessa época já estava posto aquele que viria a ser o grande desafio das propostas em vídeo popular. Tal como no vídeo militante, a participação direta das pessoas na produção e veiculação das imagens seria responsável pela manifestação do popular, tal como nos diz Augusto Gongora.

“A tecnologia do vídeo poderia ser utilizada com uma lógica alternativa, sempre e quando se logre consolidar uma prática alternativa em um espaço próprio que se construa a partir do setor popular. É necessário advertir, em todo caso, que não basta difundir programas nesse nível, ou considerar os setores populares somente como fontes informativas. O desafio de fundo está na construção de processos de comunicação com caráter autenticamente democrático onde tais setores tenham um papel de protagonistas e onde o objetivo fundamental seja a expressão do popular”¹⁵.

2.2 Os movimentos sociais

Como podemos perceber, o movimento do vídeo popular é deflagrado, no Brasil, depois que a infra-estrutura tecnológica para a utilização desse equipamento técnico estava estabilizada e já havia ocorrido certa elaboração em torno do ideário militante, principalmente na chave que apostava nas experiências de participação direta popular nos processos de produção.

Do ponto de vista do cenário político, o movimento do vídeo popular se desenvolve a partir da segunda fase dos movimentos sociais, a partir da década de 1970. Maria da Glória Gohn, na leitura que faz sobre os movimentos sociais na América Latina, afirma que

¹³ Ibid. p. 26.

¹⁴ Ibid. p. 31.

¹⁵ Ibid. p. 31.

as estratégias e táticas adotadas na primeira fase de atuação desses movimentos, que chama de pré-política, previam ações violentas, já que o diálogo e as negociações eram inviáveis durante a repressão promovida pelo regime militar.

Em um segundo momento, que remete às três últimas décadas, ocorreu o que Gohn chama de “formas de ação modernas”, que incluem o uso da câmera de vídeo e demais recursos de comunicação. “A câmera de vídeo foi um instrumento importantíssimo para registrar eventos dos movimentos populares nos anos 1980, assim como para desenvolver projetos de educação popular e formação de lideranças”¹⁶.

As experiências brasileiras realizam uma síntese, não apenas do que aconteceu na Europa e no Canadá, mas também de experiências brasileiras anteriores, que enfatizavam a questão da participação. Henrique Luiz Pereira Oliveira observa que havia, no primeiro momento do vídeo popular, uma perspectiva similar aos propósitos que já haviam sido reunidos com o super-8.

“Em parte, as expectativas com relação ao vídeo reeditaram aquelas suscitadas pelo lançamento pela Kodak, em 1965, das câmeras super-8, câmeras com muitos recursos automáticos, usando filmes 8 mm, acessíveis ao cineasta amador. Nos Estados Unidos a bitola 8 mm foi largamente utilizada pelo movimento *underground* dos anos 60. No Brasil, a difusão do super-8 ocorreu com força na segunda metade da década de 70. Em diversas regiões do país formaram núcleos cuja produção era gerada por ou destinada a escolas, sindicatos, treinamento de pessoal em organizações, grupos religiosos e comunidades de base”¹⁷

Bem ao estilo do movimento super-8 nordestino, no agreste pernambucano, foi realizado o filme *A Peleja do bumba-meu-boi contra o vampiro do meio dia*, iniciado em super-8, em 1981, e concluído com o emprego da tecnologia u-matic, com equipamentos alugados da Fundação Joaquim Nabuco, em 1986. A alternância de qualidade das imagens foi incorporada estilisticamente dentro do filme.

Os diretores do filme, Luiz Lourenço e Pedro Aarão, integravam o movimento que surgiu em torno da utilização da tecnologia do super-8, no Nordeste do país, desde a década anterior. O projeto da dupla reuniu os artistas populares da maior feira livre do mundo, a Feira de Caruaru, cuja produção de cerâmica figurativa se achava na lista dos produtos típicos, não apenas de Caruaru, localizada a 153 Km de Recife, mas do Nordeste. O

¹⁶ Maria da Glória Gohn. *Teorias dos movimentos sociais - paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 238.

¹⁷ Henrique Luiz Pereira Oliveira. op. cit. p. 36.

resultado deveria ser mostrado na feira, como mais um produto da cultura popular da região, nesse sentido havia uma expectativa de que a produção do vídeo assumisse um lugar semelhante àquele ocupado pela arte popular naquele contexto.

Ao realizar uma pesquisa de mestrado sobre o filme, Ana Schwarz reuniu em Caruaru, 20 anos depois do início das filmagens, os personagens envolvidos nesse projeto.

“Levando em conta que na produção de *A Peleja* não existia nenhuma possibilidade de remuneração em dinheiro, pude concluir que foi a oportunidade de divulgar o que constitui o elemento da primeira negociação entre protagonistas e realizadores. A ênfase seria colocada, sobretudo, no fato da sua exibição em Recife, num momento em que, comparando com a atualidade, a presença da arte popular nos meios de comunicação em Pernambuco era muito menor do que é hoje.”¹⁸

De certa forma, a participação dos artistas populares no filme, entre eles escritores de cordel e ceramistas, parece decorrer do entendimento do caráter político daquelas imagens, tal como verifica Ana Schwarz ao retornar à locação do filme. Segundo relata, a feira fora retirada, desde 1992, do centro da cidade, onde se encontrava na época das filmagens do vídeo, para ocupar um espaço regulamentado pelo poder público. Entretanto, na década de 1980, época da realização do filme, a feira agrupava artistas que se apresentavam e que vendiam seus trabalhos. Com o filme, formou-se uma relação entre eles, o que, segundo Schwarz, teria fortalecido o desejo de estar junto, que seria próprio do tipo de organização que reside nas feiras populares. Na feira, naquele período inexistia uma estrutura institucional. Existiam somente algumas pessoas que compartilhavam um fazer relacionado com arte, seja música, teatro, literatura de cordel ou bumba-meu-boi.

A proposta dos diretores do filme, que mais tarde se inseriram dentro do movimento do vídeo popular, era criar uma alegoria retirada do universo popular – a batalha do bumba-meu-boi contra o vampiro – para representar o capitalismo, nesse caso, responsabilizado pela condição de exploração vivenciada pelo povo.

“A *Peleja* narra uma oposição entre bons e maus, colocando bem claro bem e mal, usando essa coisa que é bem comum na literatura de cordel, a peleja disso contra aquilo. Refletir essa sensibilidade coletiva, isto é, a repercussão de atos e gestos, benéficos ou maus, parece ser um traço que se dá na poesia popular, desde as suas primeiras manifestações.”¹⁹

¹⁸ Ana Schwarz. *Entrar e sair da tela: uma viagem imóvel*. Dissertação de mestrado, programa de pós-graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, 2002 (mimeo), p. 40-41.

¹⁹ Ibid. p. 76-77.

A empresa que criaram, chamada Produções do Tempo, aproximava-se do ideário do vídeo militante. De acordo com a pesquisa de Schwarz, a proposta era “o fortalecimento das organizações, de associações de moradores, escolas comunitárias, clubes carnavalescos e agremiações populares.”

Apesar de se manter de fora das transmissões televisivas – diferentemente do que aconteceu na Europa e no Canadá – na América Latina, Santoro e vários outros videorealizadores fizeram um esforço para tirar o vídeo popular de sua área demarcada de exibição, junto aos grupos envolvidos, e inclui-lo no circuito de festivais de cinema, como aconteceu no Festival Latino-Americano de Cinema, em Cuba, no início dos anos 1980.

“O vídeo não tinha o glamour do cinema, não tinha grandes nomes como realizadores e a qualidade nem sempre agradava. Mas, apesar de não serem muito bons, os vídeos davam conta de coisas impressionantes: a tomada da Corte de Justiça colombiana por guerrilheiros, as revoluções na América Central etc. Nós argumentávamos que era através dos vídeos, e não através do cinema, que a história recente da América Latina estava sendo contada”²⁰

A cisão entre vídeo popular e cinema latino-americano foi um dos temas desenvolvidos por Santoro. Ele nos diz que, em geral, relaciona-se a origem do vídeo popular como uma decorrência do movimento do novo cine latino-americano.

Henrique Luiz Pereira Oliveira localiza a dissidência entre vídeo popular e cinema novo nas diferenças de concepção política e estética previstas em seus respectivos projetos. No cinema novo estava em pauta a estetização da política, preocupação que não ocorreu ao movimento do vídeo popular.

Podemos acrescentar a observação de que, se na Europa o cinema militante tinha contado com a atuação direta de cineastas da *nouvelle vague*, na América Latina o movimento do vídeo popular envolvia comunicadores e educadores sociais voltados para as práticas dos movimentos sociais.

Toda a descrição de Santoro sobre o vídeo popular no Brasil está centrada na utilização do vídeo junto de partidos políticos de esquerda, sindicatos, movimentos sociais e ONGs e não se adere a uma questão estética. Nos países da América Latina, de acordo com Santoro, não existiria militância do vídeo popular separada da atuação dos movimentos populares.

²⁰ Luiz Fernando Santoro. *Sinopse revista de cinema*. nº 7, ano 3, agosto de 2001, São Paulo, Edunesp, p. 3.

Havia, sim, nesse mesmo período, um outro segmento de atuação videográfica, identificado na geração do vídeo independente, envolvendo trabalhos de grupos como Olhar Eletrônico e TVDO, que se dedicavam a experimentações estéticas. Mas, existia uma diferença bastante marcada entre os grupos de vídeo popular e o chamado vídeo independente. Um dos pontos de divergência estava na disposição dos independentes em ocupar lugar na televisão e também no fato de não manterem relações sistemáticas com os movimentos sociais. Ou seja, os grupos de vídeo popular pleiteavam estar à esquerda dos independentes.

De acordo com a análise de Cláudio Bezerra sobre o legado deixado pela TV Viva²¹, seria preciso ponderar a questão da fronteira entre os vídeos popular e independente, já que a produtora de vídeo independente Olhar Eletrônico, por exemplo, teria atuado ao lado dos movimentos sociais na cobertura da votação da emenda constitucional para as eleições diretas para presidente. Por sua vez, a TV Viva estava presente no mercado comercial para cobrir os gastos com as atividades da TV de rua.

O vídeo popular viria, portanto, ocupar um espaço não ocupado pelas coberturas televisivas de uma maneira geral, como tinha sido explicitado no ideário do vídeo militante ainda na década de 1960, mas também não ocupado pelo cinema, como estava sendo formulado pelos idealizadores do vídeo popular latino-americano, na década de 1980, tampouco, poderíamos acrescentar, pelo experimentalismo da videoarte do grupo dos independentes.

No Brasil, a história do vídeo popular, nasce, portanto, marcada pelo engajamento herdado do final da década de 1960, mas com uma inflexão distinta, no sentido de que os grupos de vídeo popular trabalhavam em conjunto com as lideranças dos movimentos sociais. Não era exatamente uma batalha de um grupo de cineastas contra a televisão de massa, apesar de estar em jogo a produção de um tipo de imagem dos grupos sociais que a TV da época se negava veicular. Isso fica bastante claro na definição de vídeo popular elaborada por Santoro, que insere, de forma sumária, o vídeo popular no horizonte dos movimentos sociais. Santoro considerava vídeo popular:

²¹ Cláudio Bezerra. *O riso como alternativa estética para o jornalismo eletrônico. O caso do Bom Dia Déo, da TV Viva*, artigo apresentado na Intercom, Belo Horizonte, 2003.

“[a] a produção de programas de vídeo por grupos ligados diretamente a movimentos populares, como por exemplo os sindicatos e associações de moradores e movimento dos Sem Terra;
[b] a produção de programas de vídeo por instituições ligadas aos movimentos populares para assessoria e colaboração regular, como grupos da Igreja, a Fase, o Ibase, centros de defesa dos direitos humanos, entre outros;
[c] a produção de programas de vídeo por grupos independentes dos movimentos populares, que por iniciativa própria elaboram-nos sob a ótica e a partir dos interesses e necessidades desses movimentos, que são por fim seu público mais importante;
[d] 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;
[e] o processo de exibição de programas de interesse os movimentos populares, produzidos em vídeo ou utilizando-o como suporte, em nível grupal, para informações, animação, conscientização e mobilização.”²²

Entre os grupos que produziam sistematicamente os vídeos que constam do acervo da ABVP estão, no Rio de Janeiro, o Ibase (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas), a Fase (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional) e o Cecip (Centro de Criação da Imagem Popular). Em São Paulo, os trabalhos partiam da TVT (TV dos Trabalhadores) e do Instituto Cajamar. Apesar da ABVP ter sua sede em São Paulo, a instituição mantinha relações com os grupos que atuavam na mesma linha em todo o Brasil.

O conceito de participação herdado do vídeo militante era empregado, nessas instituições, no sentido da participação direta na produção dos vídeos por parte dos integrantes dos movimentos sociais que eclodiam no Brasil, no final da década de 1970 e na década de 1980, num momento que antecede a abertura democrática.

Luiz Henrique Pereira Oliveira, por sua vez, chama atenção para o fato de os vídeos da ABVP não seguirem o mesmo caminho que o discurso levantado nos documentos internos da associação, também pesquisados por ele. Embora a participação ativa dos grupos no processo de produção fosse enfatizada nas discussões registradas em documentos internos, essa participação não se torna visível nos vídeos.

Apesar da ressalva quanto à heterogeneidade dos cerca de 500 títulos²³ que compõem a videoteca da ABVP, Oliveira observou, de maneira geral nessa produção, uma disparidade entre o conceito de vídeo popular, que acentuava a participação das comunidades no processo de produção dos vídeos, e a efetiva realização dessa proposta.

²² Luiz Fernando Santoro. op. cit. p. 60.

²³ Calcula-se que em 1992, existiam cerca de 200 grupos de vídeo popular no Brasil, quase a metade do total que atuava na América Latina, onde estima-se a presença de 400 grupos.

“Diversas ações foram levadas a efeito para que efetivamente os movimentos populares participassem da maneira mais ampla possível do processo de produção de vídeos. Todavia, um dos traços que singularizou o vídeo popular foi o fato de que esta produção correspondeu a um momento em que as pessoas que atuavam junto aos movimentos sociais (comunicadores, educadores etc.) tiveram elas mesmas o acesso aos meios de produção audiovisuais”²⁴.

Oliveira chega a aventar a possibilidade de terem sido produzidos vídeos com a participação de comunidades, mas, pela sua aplicabilidade mais localizada e pela baixa qualidade, esse material não teria sido depositado no acervo da ABVP. Aliás, esse é um obstáculo para a pesquisa sobre imagens produzidas fora dos limites das instituições formais. Muitas vezes, esses vídeos não chegam a compor um acervo, o que seria indispensável para conseguir abordá-los.

É fato que desde o livro de Santoro – em 1989 – até a pesquisa de Oliveira – em 2001 – a questão da participação das comunidades na produção dos vídeos populares é um ponto central de discussão. As dissertações que foram produzidas, entre um trabalho e outro, insistiram na mesma tecla, a partir de um direcionamento crítico.

Josilda Maria Silva de Carvalho, também ligada ao grupo da ABVP, analisa três experiências de vídeo popular em Natal (TV Memória Popular, TV Gari e TV Garrancho) em sua dissertação de mestrado, orientada por Santoro e defendida no último ano em que a ABVP operou como produtora de vídeos – em 1995. Na conclusão da pesquisa, sugere que se inverta a ordem das preocupações: ao invés de insistir no discurso da participação popular dentro do processo de produção, propõe enfatizar a questão da participação nos processos de exibição coletiva.

“Sem desprezar o que representa a participação protagônica de integrantes dos movimentos, na produção, a análise das experiências de vídeo popular em Natal, demonstra que o processo, por si só, não garante a obtenção de vídeos que expressem a visão de mundo dos sujeitos da ação. Sem se fazer acompanhar pela exibição, e pelos processos de desenvolvimento possíveis com a animação, o vídeo-processo pode se reduzir a privilégios de um grupo selecionado.”²⁵

Ao constatar a inexistência da participação efetiva dos grupos sociais nos vídeos por ela analisados, Carvalho chega a apontar ainda que o problema estaria na concepção de vídeo-processo, que valoriza mais o processo de produção do que propriamente a exibição

²⁴ Henrique Luiz Pereira Oliveira. op. cit. p. 19.

²⁵ Josilda Maria Silva de Carvalho. *Vídeo popular: a concepção e a prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos sociais e populares em Natal*. Campinas, Departamento de Multimeios, dissertação de mestrado, 1995, mimeo, p. 177.

do produto. Segundo ela, pensar mais no produto e em sua circulação do que no processo de produção dos trabalhos seria uma maneira de potencializar os efeitos do vídeo popular no que diz respeito a sua recepção.

“Por seu lado, o produto, que teve seu papel desprezado enquanto foi considerado mero suporte da linguagem dominante, principalmente na produção verticalizada da TV, se mostra como o elemento que possibilita, em torno de si, as funções que fazem do vídeo, além de um pretexto para aglutinação, instrumento de grupo, conforme se pôde verificar na observação às tentativas de utilização do produto gravado”.²⁶

O que Carvalho critica em sua análise é que o vídeo popular permaneceria fechado sobre si mesmo se não desenvolvesse um “projeto de utilização posterior”²⁷ das fitas. A produção continuaria direcionada para a recepção dos próprios produtores. E isso acabaria fazendo com que o vídeo popular se encerrasse nas propostas dos seus realizadores, extremamente centradas nos fatos político-partidários, em detrimento de uma relação equilibrada entre emissor/receptor que pudesse descortinar outros aspectos da vida social, como a cultura e o imaginário. Essa tendência poderia então ser invertida, se o vídeo popular voltasse suas atenções para a recepção.

Outra dissertação, defendida no mesmo ano e também orientada por Santoro, evoca o problema da participação no vídeo popular. O enfoque é distinto porque Cássia Maria Chaffin Guedes Pereira, ligada a Bem TV, de Niterói, detém-se na análise de onze experiências de TVs de rua no Brasil, com ênfase na atuação da TV Viva (Olinda) e da TV Maxambomba (Rio de Janeiro).

De acordo com os dados levantados por essa pesquisa, apesar de um dos objetivos da TV Viva ser a realização de um projeto participativo, isso não chegou a acontecer de fato. A participação dos moradores das comunidades era, segundo Pereira, circunscrita – atuavam como “atores” ou “assistentes” nos vídeos – e ocorria de forma “eventual”.

Pereira chega ao ponto de criticar o uso do termo “participativo” em projetos de vídeo popular que, nas suas palavras, “tem servido muito mais como estratégia de legitimação dos projetos do que como divisão de poderes e gestão não verticalizada”²⁸. Na conclusão do trabalho, critica o enfoque voltado para a participação no processo de

²⁶ Ibid. p. 177.

²⁷ Ibid. p. 185.

²⁸ Cassia Maria Chafin Guedes Pereira. *O circo eletrônico. TV de Rua: a tecnologia na praça pública*. São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, Faculdade de Comunicação e Artes, Dissertação de Mestrado, 1995, mimeo, p. 165.

produção, quando a TV de rua, pelas suas características específicas, permitiria uma participação efetiva no momento da exibição.

“O caráter circense da TV de rua nunca foi efetivamente explorado pela TV Viva ou pela Maxambomba, as exibições não se constituíam o centro das preocupações da equipe. E era no espaço da exibição que poderia acontecer um processo comunicativo diferenciado do estabelecido nos *mass media*, permitindo uma interlocução direta entre produtor e receptor.”²⁹

É preciso assinalar que as duas pesquisas constatarem, muito claramente, a ausência de uma participação efetiva dos grupos sociais no processo de produção dos vídeos. E, ambas apontam para a necessidade de se pensar a participação sob a ótica da recepção, ao invés de defender a participação na produção dos trabalhos, que, como estava provado, não existia.

A importância das dissertações de Carvalho e Pereira para a produção de vídeo popular no país decorre de darem conta desse estado de coisas que abalava a ABVP e determinou o fim de sua produção. Os trabalhos têm o papel de apontar possíveis caminhos para a associação sair do impasse em que se encontrava.

Nesse mesmo ano em que se discutia a mudança de enfoque na questão da participação, estouraram problemas internos de divergência entre os líderes do movimento, surgem dificuldades de captar financiamento para os projetos junto à cooperação internacional e, para completar, naufraga o projeto de implantação de cinco CCPs (Centros de Comunicação Popular), que viriam trazer uma abrangência em todo o território brasileiro para o movimento.

A somatória de todos esses questionamentos fechou as portas da associação, que se tornou inoperante durante o ano de 1996, tendo voltado em seguida, não mais como produtora, mas assumindo apenas a distribuição de vídeos populares.

Resumindo, o diagnóstico para o fim da ABVP, feito internamente, questiona a realidade do envolvimento das comunidades no processo de produção, que de fato não acontecia na concepção dos próprios membros da associação. Surge a saída do incremento na exibição dos vídeos, que deveria buscar o referencial da videoanimação, identificado nas TVs de rua. O vídeo popular, portanto, naquele momento, dentro da inviabilidade de uma prática participativa popular no sentido da produção dos vídeos, buscava realçar a

²⁹ Ibid. p. 173.

participação na fase da recepção, posicionando-se contra as transmissões televisivas e demarcando outros espaços de exibição.

Como veremos adiante, a análise feita naquele momento não foi suficiente para estancar a preocupação com a participação direta dos grupos sociais, que será o grande objetivo a ser perseguido pelas experiências de vídeo comunitário.

2.3 Do vídeo popular ao comunitário

Para evidenciar as modificações operadas na concepção de vídeo popular, formulada nos vídeos da ABVP ao longo dos anos, Henrique Luiz Pereira Oliveira cria a expressão “vídeo popular típico”. Sob essa chancela, agrupa os trabalhos que se vinculam fortemente aos movimentos sociais, sendo relacionados a um primeiro momento de atuação da ABVP, logo nos primeiros anos da década de 1980.

Os vídeos populares típicos são definidos, portanto, a partir da identidade com o pensamento corrente das lideranças dos movimentos sociais da época, principalmente na crença de que seria possível mudar a sociedade brasileira através da participação que os vídeos, mas não apenas eles, propunham.

Existia, nesse contexto, a perspectiva de alcançar a participação em um sentido que não se encerrava na participação dentro do processo de produção dos vídeos, nem mesmo na participação durante a recepção das mensagens. Supunha-se que o vídeo pudesse servir para mostrar ao espectador uma realidade concreta que teria de ser modificada pela sua ação.

Os vídeos típicos mostrariam ao espectador uma conjuntura da realidade social brasileira, para, em seguida, sugerirem algo como “É preciso que isso mude”, nas palavras de Oliveira. Em geral, as situações problematizadas pertencem ao mundo do trabalho e estão conectadas com uma situação social mais ampla, que o espectador pode atingir através da ação coletiva, tal como prescrevem os vídeos.

Foram elaboradas, no interior do movimento do vídeo popular, críticas aos procedimentos relativos ao que Oliveira chamou de vídeo popular típico. A fixação de uma aplicação imediata para os vídeos populares, uma vez que deveriam levar o espectador à ação sobre uma realidade premente, acaba por corroborar a prática, no interior do

movimento de vídeo popular, de “mecanismos pelos quais se procura obter uma rápida adesão do espectador, recorrendo ao uso de clichês”³⁰. Outra crítica elaborada apontava no sentido da omissão de conflitos e contradições, em virtude da necessidade de apontar ao espectador uma única direção a tomar.

Entretanto, essas críticas que constam nos documentos internos da ABVP não foram suficientes para que os vídeos tivessem sua lógica alterada. Segundo o diagnóstico de Oliveira, as questões estéticas foram abordadas dentro do movimento, mas de maneira isolada, sem serem relacionadas às demais questões.

“O que está ausente nas avaliações do vídeo popular não é propriamente a discussão da forma, mas a relação entre a forma e a mensagem. A reflexão sobre a articulação entre os meios utilizados para sensibilizar o espectador e a mensagem veiculada foi rara nos textos produzidos no âmbito do movimento de vídeo popular e também nos vídeos. O que se verifica é um relativo consenso na listagem dos aspectos que são rejeitados – muitos dos quais estão presentes no modelo que formulamos para caracterizar o vídeo popular típico – e na listagem das soluções para a superação das deficiências – criatividade, diversificação dos formatos, pluralidade, incorporação das contradições”³¹

Em um momento posterior, Oliveira delimita o que seria o “vídeo de simulação de interatividade”. Esses trabalhos, identificados com a produção que toma a cena no decorrer ainda da década de 1980, refletem, de alguma forma, mudanças que também afetavam a prática dos movimentos sociais e se caracterizam pelo surgimento de novos “territórios de existência” e novas “modalidades de luta”, abarcando questões referentes a minorias, ecologia, sexualidade, identidade cultural.

Com essa mudança de foco, ficava cada vez mais difícil estabelecer uma relação direta entre as ações específicas e a transformação estrutural da sociedade e também ficou difícil afirmar uma identidade única para o povo a fim de convocá-lo à ação, o que os vídeos típicos faziam de maneira corrente.

Oliveira chama atenção para o fato da abordagem desses novos “territórios de existências” pelos vídeos da ABVP não significar exatamente uma mudança no que concerne à necessidade, por parte do movimento do vídeo popular, de promover a tomada de consciência do espectador, legado da postura adotada na fase do vídeo típico.

“A busca de novas formas narrativas, a mudança na forma dos vídeos não implicava em romper o vínculo entre as ações sobre um problema específico e a transformação de um todo maior. Ao contrário, o que se pretendia com a utilização do melodrama, com a incorporação

³⁰ Henrique Luiz Pereira Oliveira. op. cit. p. 169.

³¹ Ibid. p. 390-391.

de territórios da existência como o cotidiano e a cultura, era tornar mais efetivo o processo de tomada de consciência.”³²

É possível localizar correspondência entre o que Oliveira chama de vídeo popular típico e aquilo que Carvalho e Pereira criticam no vídeo popular, do ponto de vista do investimento no processo do qual deveriam participar os movimentos sociais, sem uma preocupação com a recepção. Há também convergência entre a indicação que as duas pesquisadoras fazem no sentido de um investimento maior na recepção dos vídeos e a segunda categoria criada por Oliveira, a dos vídeos de simulação de interatividade, voltados para uma participação que se pretendia ampliada na fase da recepção.

O fato é que, na medida em que nos aproximamos da década de 1990, o vídeo popular se encontra cercado de críticas. De um lado, está a constatação da não participação das comunidades na realização dos vídeos, o que abordamos anteriormente. De outro, o enfraquecimento dos vínculos com os movimentos sociais, para onde estava orientada a militância do vídeo popular.

Soma-se a isso, a banalização das imagens da miséria empreendidas pela televisão, a proliferação de instituições que realizam trabalhos junto a grupos sociais que já se organizavam dentro dos preceitos do mercado capitalista neoliberal. Dado esse quadro, o vídeo popular entra em crise de identidade, que culmina com o fechamento das portas da ABVP, em 1995.

É preciso notar que a passagem do vídeo popular, tal como estamos considerando aqui – do popular típico ao vídeo de simulação de interatividade –, atinge em cheio os produtores, apesar dessa crise não estar manifesta nos vídeos e sim nas discussões internas da ABVP. Oliveira já havia localizado em todo o seu trabalho um distanciamento entre as discussões que eram empreendidas pelos realizadores do movimento do vídeo popular e pelas lideranças dos movimentos sociais em relação aos vídeos produzidos por eles. Ou seja, os conflitos dos próprios realizadores não foram tematizados nos vídeos feitos por eles, o que, por sinal, para Oliveira, denota opção clara pela transparência em oposição à opacidade dos discursos videográficos no contexto do vídeo popular. Um dos possíveis motivos que levou a esse distanciamento coincide com uma das questões centrais que desenvolvemos no último capítulo: o problema de dar a voz ao outro.

³² Ibid. p. 395.

“Desta relação entre os produtores dos vídeos e os movimentos sociais resultou uma posição ambígua quanto ao papel destes mediadores neste processo, situação que raramente foi explicitada nos vídeos, apenas em debates e em textos. A reflexão dos produtores de vídeo popular sobre a natureza da mediação que exerciam, e a proposta de no limite se tornarem apenas um meio para propiciar o acesso popular aos meios, foi um dos elementos que os legitimava enquanto produtores de uma modalidade específica de vídeo, pois evidenciava a sua disposição de estar em sintonia com os interesses e a serviço dos movimentos populares. Por que uma reflexão sobre estas relações não ocorreu nos vídeos? Talvez, porque não cabia ao mediador falar, mas sim dar voz ao outro”³³.

Essa observação nos pareceu importante porque mostra como a perspectiva trabalhada dentro do contexto do movimento do vídeo popular é, até certo ponto, semelhante àquela preocupação dos documentaristas do mesmo período, tal como havia demonstrado Bernardet. Entretanto, do ponto de vista estético as duas vertentes se diferenciam, visto que no vídeo popular os conflitos não foram expostos dentro dos filmes, como ocorreu na produção de documentários.

2.4 O olhar indígena de Andrea Tonacci

Há uma estreita relação entre as preocupações caras à antropologia e aquelas referentes aos projetos de vídeo comunitário. Daí, nosso interesse nesse tipo de abordagem, que segue pelas trilhas que vêm sendo exploradas nos estudos de antropologia fílmica.

Podemos destacar a preocupação por parte desses projetos com o tipo de relação estabelecida entre cineastas que filmam e as comunidades filmadas, a preocupação em estender o tempo de contato entre cineastas e comunidades, o aprofundamento do cineasta nas questões que envolvem os homens filmados, as questões políticas decorrentes tanto do contato entre cineastas e povos como da realização do filme e sua utilização posterior, além da necessidade de desfazer relações verticais de saber e poder entre os dois universos envolvidos ao longo do processo.

A experiência brasileira pioneira no sentido de compartilhar a produção do filme parece se dar nesse campo de aspirações. Estamos nos referindo ao filme *Conversas no Maranhão*, do cineasta Andrea Tonacci, iniciado em 1977 e montado apenas dez anos mais tarde. Ligado ao grupo do cinema marginal, pela realização dos filmes *Blá, blá, blá* (1968) e *Bang bang* (1970), Tonacci desenvolveu também trabalhos posteriores com os Arara

³³ Ibid. p. 52.

(1980-1983) e com os Kraho (1987-89), quando interrompeu sua atuação indigenista, retomada recentemente³⁴ através de um filme ainda inconcluso.

A vertente indigenista da obra de Tonacci foi levada adiante pelo projeto Vídeo nas Aldeias (1987-2004). Essa linha de atuação apresenta proximidade com as discussões da antropologia fílmica, permanecendo ainda inexploradas dentro dos estudos disponíveis sobre o movimento do vídeo popular, por isso detectamos a necessidade de relacioná-las neste trabalho.

De acordo com pesquisa sobre *Conversas*, realizada pela antropóloga Luciana França, o projeto de realização do filme que envolveu os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira previa que as imagens fossem produzidas pelos Canela, da aldeia de Porquinhos, no interior do Maranhão, o que de fato não aconteceu. Diante disso, podemos constatar a proximidade entre essa tentativa, também frustrada, com aquelas empreendidas pelo movimento institucionalizado do vídeo popular.

“Para Tonaccci, a intenção na época era, em suas próprias palavras, ‘ter a visão do outro’. Segundo ele, ‘a idéia de gravar com eles, fazê-los gravarem, exhibir para eles, discutir, gravar o processo de discussão, ver qual era o resultado... essa era subliminarmente a minha intenção com o vídeo, mas a serviço de uma situação deles, para tentar expressar aquela situação’”³⁵.

A conjuntura vivida pelos Canela naquele momento, em 1977, era bastante delicada pois atravessavam conflitos em relação à demarcação de terras. As resoluções tomadas pela Funai (Fundação Nacional do Índio) foram revistas de acordo com o que os índios demandavam naquela época, apenas recentemente, ou seja, 25 anos depois.

O filme, que está impregnado desse enfrentamento do problema político da demarcação da terra por parte tanto dos índios, quanto dos antropólogos e do cineasta, sofreu percalços que inviabilizaram a participação direta da comunidade na realização das imagens, como queria Tonacci. Os equipamentos de vídeo eram caros na época e a solução encontrada foi rodar em 16 mm e realizar a captação de áudio com um Nagra, o que não constituía, em princípio, uma situação favorável para a participação dos índios na captura das imagens e sons, tal como afirmou o cineasta em entrevista concedida a Luciana França.

³⁴ Em 2004, por ocasião de um evento sobre o cinema marginal, Andréa Tonacci esteve em Belo Horizonte e falou a respeito da retomada de sua atuação indigenista e da permanência de suas preocupações com o tipo de trabalho iniciado em *Conversas no Maranhão*.

³⁵ Luciana França. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão - Etnografia de um filme documentário*, Belo Horizonte, UFMG, monografia de graduação, departamento de Sociologia e Antropologia, 2003, mimeo.

Entretanto, podemos notar que a participação dos índios no filme se deu em outro nível, até então imprevisível. Tão logo perceberam que aquela câmera permitia registrar imagens que poderiam ser vistas em outras situações espaço-temporais, eles passaram a convidar a equipe para fazer gravações, que poderiam ser utilizadas junto às instâncias políticas em Brasília. Eram os índios, portanto, que falavam o que deveria ser filmado.

Além dessa situação política, houve o fato da equipe ter chegado na aldeia de Porquinhos em julho, período de fartura na caça e coleta, quando acontecem inúmeras festas na aldeia, que também foram registradas.

A equipe conviveu entre os Canela por três meses, sendo que no primeiro mês não houve gravações. Só depois da equipe ser adotada por famílias e já estar há algum tempo na aldeia, foi que Tonacci apresentou aos índios a câmera, cujas imagens produzidas foram chamadas de “karon”, mesma expressão usada para denominar sombras, ou qualquer outro tipo de imagem, seja real ou virtual.

O desejo de compartilhar o processo de produção do filme com os índios permaneceu até o fim, ainda de acordo com França, mais como “um sentido a ser perseguido” do que como uma realidade. O filme teria surgido a partir do encontro que se deu naquele momento específico entre os realizadores, que souberam da problemática vivenciada pelos índios apenas depois de iniciado o projeto, e as pessoas filmadas.

A montagem do filme segue a apresentação da alternância entre aspectos da vida cotidiana da aldeia, como rituais coletivos e colheitas, e outros eventos de ordem política, como visita a um fazendeiro que se opunha à demarcação das terras proposta pelos índios, e também de conversas dos indígenas entre si e com representantes da Funai.

Vamos descrever uma cena que nos pareceu bastante significativa. À noite, em uma fogueira no pátio da aldeia, reúnem-se os líderes indígenas e o antropólogo Gilberto Azanha, que interpela os personagens não apenas nesse momento, mas durante todo o filme. Azanha diz que a Funai não vai ouvir os índios, enquanto eles continuarem falando da forma como estão falando. Segundo o antropólogo, “índio precisa falar alto, falar forte” para conseguir a revisão da demarcação proposta pela Funai.

Aquela afirmação de Azanha parece ter sido compreendida imediatamente pelos índios, que tomam o microfone nas mãos e começam a falar diretamente para a câmera como se estivessem falando para os governantes do país. No início falavam entre eles e em

sussurro. A partir da interferência de Azanha, passam a falar para a câmera, em alto e bom tom, numa clara e assumida encenação, o que demonstra a percepção do caráter político que poderiam ter aquelas imagens e sua utilização posterior.

Depois da experiência com os Canela, Tonacci continua perseguindo a possibilidade de incluir os homens filmados dentro da produção de seus filmes indigenistas. Arlindo Machado analisa uma experiência de Tonacci, dessa vez com os Arara, ainda em filme, mas já incorporando o vídeo. Esse trabalho, que foi montado em duas partes para a Rede Bandeirantes, é fruto da convivência do cineasta entre esses índios do Pará – ainda isolados do contato com os brancos – por mais de um ano. A câmera acompanhou justamente os primeiros contatos entre os índios, que haviam interditado a Transamazônica por essa rodovia cortar ao meio suas terras, e uma comissão de brancos, que visava interceder naquela tribo.

O trabalho, de acordo com Arlindo Machado, viria deslocar os índios do lugar de objetos, visto que a câmera não se detém em sua descrição isolada, mas mostra uma série de fatores intervenientes naquela realidade, tais como a atuação de políticos, jornalistas, invasores de terra, fazendeiros, ecologistas e até mesmo os cineastas e antropólogos.

Machado constata a capacidade da imagem dos índios para explicitar a necessidade de negociação entre as culturas envolvidas no trabalho.

“O que o espectador deve ver na tela, ao defrontar com um cinema ou uma televisão dessa espécie, não é mais o objeto exótico, a imagem glamourosa do outro, mas a sua (do espectador) própria imagem desnudada pelo contato brutal com a diferença. Não se trata mais de filmes e vídeos ‘sobre’ os índios, condição que marcava a nossa distância e que nos mantinha imunes ao contágio do objeto exótico, mas de filmes e vídeos em que a presença de índios não dá margem a nenhum envolvimento inocente. Numa palavra, trata-se de transformar o objeto de investigação em sujeito da relação de confronto.”³⁶

Retomando a experiência de *Conversas*, temos que Gilberto Azanha, que participara da expedição por conhecer os Canela através da intermediação de sua mulher, Maria Elisa Ladeira, acaba atuando como liderança política em relação à demarcação de terras, o que é exposto dentro do filme. Em 1979, Azanha funda com antropólogos e educadores o CTI (Centro de Trabalho Indigenista) cuja proposta é apoiar outros projetos de demarcação e implantar programas de desenvolvimento auto-sustentado e educação. Em 1987, é criado,

³⁶ Arlindo Machado. Máquina de aprisionar o carom. In: *Máquina e imaginário - desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, p. 235-251.

dentro do CTI, o projeto Vídeo nas Aldeias, que a partir de 2000 passa a atuar como uma ONG independente. Trataremos do Vídeo nas Aldeias no próximo capítulo.

2.5 O vídeo comunitário contemporâneo

Logo nesses primeiros anos da segunda metade da década de 1990, que marca o início da prática do vídeo comunitário, a grande mudança perceptível era a estruturação do trabalho prático balizado em uma participação efetiva dos grupos. Entende-se essa participação efetiva como a decisão de dar a câmera para que as comunidades mesmas se filmassem.

Nesse mesmo momento, vários projetos que vinham da fase do vídeo popular começam a abdicar da câmera, transferindo-a para as mãos dos grupos sociais. Para que a câmera migrasse para a mão de pessoas que nunca antes haviam manipulado um equipamento de vídeo foi preciso criar oficinas. Em linhas gerais, essas oficinas eram destinadas a explanações sobre como utilizar aquela tecnologia que permitiria aos alunos captar imagens.

Estamos nos referindo, portanto, a um estágio inicial de implantação de um dispositivo tal como esse das oficinas, que parece ter se mostrado necessário para resolver o grande nó que se tornara a cisão entre o discurso da participação e a prática dos realizadores de vídeo popular.

Mais adiante veremos que esse recurso das oficinas de vídeo ministradas para comunidades desenvolveu-se a partir da prática desses projetos. É como se nesse momento, mais do que nunca, fosse preciso buscar a prática do vídeo junto com os grupos, ao invés de buscar sustentação teórica, tanto é que até hoje a grande parte dos grupos não tem uma metodologia de trabalho sistematizada. Seria preciso valorizar o aspecto prático, já que existia certo esgotamento do discurso, que ocupara o primeiro plano na fase do movimento do vídeo popular.

Aquela reivindicação que remonta ao vídeo militante, ainda na década de 1960, de que a câmera esteja na mão das pessoas para que elas próprias pudessem tomar suas imagens do mundo, reiterada pelo vídeo comunitário, tornou-se, enfim, possível. Entretanto, isso acontece quando não existe mais uma perspectiva revolucionária nesse

gesto. Esse discurso poderia surgir agora em qualquer grupo que defendesse a formação de uma sociedade democrática para além da democratização ocorrida no âmbito do Estado.

Quem passaria a câmera para a mão da comunidade seriam profissionais do cinema, da comunicação ou da educação (da mesma maneira como aconteceu ao vídeo popular) desvinculados dos movimentos sociais, mesmo porque eles não mais existiam como na década anterior.

Os outros dois aspectos que o movimento do vídeo popular tomara do vídeo militante (contra-informação e vídeo animação) também tiveram que ser revistos no contexto do vídeo comunitário. A contra-informação perde o sentido já que alguns dos projetos de comunicação comunitária vão pleitear espaço nas grades de televisão a cabo para transmitir seus vídeos. Na verdade, como veremos adiante, o fim da experiência da ABVP coincide com a discussão da implantação dos canais a cabo no Brasil. Já que a ABVP estava fora de cena, os grupos de comunicação comunitária é que ocuparam esse espaço, que vinha sendo pleiteado desde o movimento do vídeo popular, pelo Fórum de Democratização das Comunicações.

Em relação às técnicas de vídeo animação, ocorre um emprego delas no âmbito das oficinas de vídeo. Ao longo de toda a convivência que se estabelece entre o projeto e a comunidade, há exibição de filmes, conversas sobre o material e ainda exibições internas do próprio vídeo comunitário ao longo de sua realização. Além disso, essas oficinas precisam ter a motivação necessária para que os alunos participem delas. Na verdade, nem sempre o projeto de realizar um filme está entre os planos da comunidade. É a participação nas oficinas que vai apontar essa possibilidade.

É sabido que, com a globalização, as relações de trabalho se modificaram, gerando um encurtamento do tempo livre dos trabalhadores. É escassa a disposição de tempo para atividades paralelas. Talvez por isso, grande parte dos projetos de vídeo comunitário envolva jovens. Portanto, não se trata mais de uma atuação empreendida pelos setores vinculados a sindicatos e partidos políticos, mas de jovens que dispõem do tempo necessário para investir em um projeto videográfico.

Outro aspecto que acaba por favorecer a independência dos trabalhos de vídeo comunitário é, certamente, o enfraquecimento do vínculo desses projetos com os movimentos sociais, que estiveram na base do conceito de vídeo popular e de alguma forma

serviram como elemento unificador das propostas. A atuação dos vídeos comunitários segue ao largo das relações político-partidárias de qualquer natureza.

De uma maneira geral, essa independência que os projetos apresentam entre si (chegando ao ponto de desconhecerem as demais experiências atuais) fez com que os projetos de vídeo comunitário estreitassem relação com o Estado e com empresas privadas, ampliando a capacidade de articulação desses projetos com as demais instituições do país, o que estava fora de cogitação dentro do contexto do vídeo popular, já que existia uma forte crítica a essas instituições, que foram tornadas parceiros bem-vindos.

O grupo do vídeo popular tomou os movimentos sociais brasileiros das décadas de 1970 e 1980 como um norte para orientar sua atuação desde os primeiros tempos. Não seria exagero afirmar que o vídeo popular se relacionava com o contexto sócio-histórico da época, por meio das “lentes” dos movimentos sociais.

As lideranças do vídeo popular tinham na prática dos movimentos sociais um paradigma, que dava, inclusive, sustentação e identidade para sua proposta. Prova maior disso é o próprio conceito elaborado por Santoro, que delimita as experiências do vídeo popular como experiências videográficas ocorridas no campo dos movimentos sociais. Por seu turno, sabemos que os movimentos sociais muito se beneficiaram do uso do material produzido pela ABVP, que era mostrado em assembléias, reuniões e eventos de sindicatos. Em alguns casos, os vídeos foram tomados como instrumentos concretos de luta política.

Isso não significa exatamente a inexistência de conflito entre as duas partes. Apesar da estreita relação que mantiveram, foram elaboradas, por parte de integrantes da ABVP, diversas críticas em relação às demandas que os movimentos sociais imprimiam ao vídeo popular. Ao que parece, eram sempre urgentes, não dando aos realizadores chances de elaborar questões de linguagem ou mesmo propor suas próprias questões sobre a realidade.

Além disso, para completar, a abordagem dos temas propostos seguia um viés unidirecional, maniqueísta, que os trabalhos em vídeo acabaram assimilando fortemente. Nas palavras de Santoro: “o vídeo realizado passa a substituir a presença física de lideranças [dos movimentos sociais] na tarefa de ser ‘porta-voz’ do movimento, e por isso não pode escapar ao seu controle”³⁷.

³⁷ Luiz Fernando Santoro. op. cit. p. 99.

A busca pela autonomia em relação aos movimentos sociais, com os quais o vídeo popular praticamente se confunde ao tornar-se o seu porta-voz, foi colocada como um dos grandes desafios inerentes à prática do vídeo popular. A superação dessa relação de confronto teria de esperar por um momento posterior, que trouxe uma conjuntura propícia, ocasionando mudanças nos rumos tanto dos movimentos sociais como do movimento do vídeo popular.

Outro aspecto também ligado à conjuntura atual de projetos pesquisados é o surgimento de instituições na sociedade civil, que são ao mesmo tempo empresas e prestadoras de serviços públicos, o que antigamente era assegurado pelo Estado. George Yúdice já apontava em sua análise sobre as práticas dos zapatistas mexicanos que, para entender as iniciativas da sociedade civil, é preciso contextualizá-las, tanto em relação ao Estado quanto às empresas privadas.

“Embora seja verdade que uma sociedade civil renovada – composta de novos movimentos sociais – surgiu nos anos 1970 como uma força mobilizada contra os Estados autoritários da América Latina e da Europa Oriental, é sob o neoliberalismo que essa nova sociedade floresceu e se integrou com o Estado e o mercado”³⁸.

O que está em jogo, portanto, é um processo amplo de democratização, que envolve não apenas a democratização do Estado, como queremos mostrar, mas a democratização da própria sociedade civil e das práticas culturais da sociedade brasileira, no nosso caso, a prática do vídeo. Por que acontece dentro de uma perspectiva capitalista neoliberal, essa democratização propõe também a adoção de procedimentos empresariais, que vão interferir fortemente na dinâmica de produção videográfica das comunidades e – porque não? – nos produtos.

É possível que essa conjuntura tenha favorecido as iniciativas de vídeo, que tornaram a sua atuação mais concerta, aproximando o discurso da prática, inclusive no que concerne à aproximação em relação às comunidades e sua efetiva inclusão no processo de realização videográfico. Todavia, é provável também que essa mesma conjuntura tenha pressionado as iniciativas ocorridas no campo do vídeo para um outro terreno não muito confortável, ao cobrar a produtividade desses grupos no que diz respeito à formação e capacitação de comunidades para lidar com os recursos técnicos do vídeo.

³⁸ George Yúdice. A Globalização da cultura e a nova sociedade civil. In: Sonia E. Alvarez et al. (org.) *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 443.

O que é importante deixar claro é que as experiências que acontecem atualmente mostram que qualquer pessoa pode fazer vídeo em qualquer lugar com certa liberdade. Entretanto, não existe mais um sentido único para essas experiências, como houve no passado. Em geral, os trabalhos se fecham em si mesmos, pouco chegando a circular por um contexto que lhes seja exterior.

É bastante evidente, em todos os casos por nós estudados, a ausência de um projeto nacional para o vídeo comunitário, tanto é que as experiências se encerram em acontecimentos locais, circulando de maneira precária no cenário em que se mostra ou se discute a produção videográfica brasileira contemporânea.

3. A atuação indigenista

3.1 O Vídeo nas Aldeias

Uma das linhas de atuação mais instigantes dentro do vídeo comunitário contemporâneo é certamente aquela identificada nos vídeos indigenistas produzidos no projeto Vídeo nas Aldeias, que, como dissemos anteriormente, teve origem dentro do contexto de militância do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em São Paulo, na década de 1980, e, em 2000, torna-se organização independente com sede em Olinda (PE), mantida com investimentos do Programa Norueguês para Povos Indígenas (Norad).

Talvez por ser a iniciativa mais antiga que temos hoje no cenário brasileiro – o projeto é de 1987 –, ao seguir seus passos, podemos verificar como a decisão de trabalhar com vídeo junto a comunidades, acontece de forma sistemática e gradativa, a partir do desenvolvimento de uma metodologia de trabalho. O aspecto mais recente dessa proposta envolve a formação de realizadores indígenas, que gravam e editam vídeos assinados por eles, a partir da participação em oficinas ministradas pelos diretores, que deram os primeiros passos nessa direção a partir de 1998.

Pretendemos passar em revista algumas das características que marcaram o início do projeto, do ponto de vista tanto metodológico como estilístico, e em seguida mostrar como esses parâmetros se transformam com a inserção das oficinas de formação dirigidas aos índios.

Antes disso, tracemos alguns breves comentários sobre a produção de sentido acerca das imagens dos índios, contexto maior no qual o projeto se encaixa. Estaremos baseando-nos em observações decorrentes de nossa participação na retrospectiva desse projeto, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, de 19 a 25 de abril de 2004. É em torno dos encontros entre realizadores indígenas e o público branco de seus filmes que vamos nos concentrar. As questões colocadas pelo público nos parecem sintomáticas do imaginário branco, com o qual as imagens mais recentes do Vídeo nas Aldeias se chocam.

A primeira seção aberta ao público aconteceu justamente no dia 19 de abril, comemorando o Dia do Índio. Assistimos a *Vamos à luta!* (2002), de Divino Tserewahú, um Xavante da Aldeia de Sangradouro, que configura entre os realizadores indígenas do

projeto comprometidos com uma perspectiva de documentação voltada para festas e rituais, e centrada nos depoimentos dos anciões. A postura de Divino não coincide com a proposta dos diretores do projeto, hoje mais interessados em abordar o cotidiano, os tempos de descanso, as conversas que acontecem entre as atividades, tal como atestam os vídeos que integram a série assinada pelos realizadores indígenas, com exceção para trabalhos como os de Divino, obviamente.

No meio da projeção, entram na sala cerca de 30 crianças, vindas de uma escola pública do Rio, em visita ao Centro Cultural Banco do Brasil, provavelmente devido à data comemorativa. As crianças não queriam assistir àquelas imagens e sim se relacionar entre elas, jogando coisas umas nas outras, fazendo gozações, enfim, totalmente dispersas. Em alguns momentos, um ou outro gargalhava em relação a uma imagem que era apresentada no vídeo.

É preciso dizer que chama atenção o profissionalismo de Divino, que, mesmo tendo sua seção prejudicada pelas crianças, apresentou seu trabalho para o público muito melhor que a maioria dos cineastas que se encontram nessa mesma situação. Disse que foi convidado a fazer o filme por uma aldeia vizinha, que atravessava problemas com a demarcação de terras havia 25 anos. Teceu um histórico sobre o problema do reconhecimento daquela reserva, tendo como base a experiência da realização do filme, e, em seguida, fez uma atualização daquelas referências em função do que vinha sendo veiculado sobre o assunto na TV Senado, canal de televisão com o qual mantém familiaridade.

Dito isso, o professor, aquele mesmo que atirara um bando de meninos e meninas para dentro de uma sala escura sem que elas de fato quisessem fazê-lo, apresenta-se e diz que vai falar em nome das crianças que estavam ali e que, segundo ele, ao contrário do que se podia perceber, haviam gostado muito do conteúdo do filme. Ele disse que estamos acostumados a ver índios em desenhos animados e filmes norte-americanos e que a figura de Divino destoa dessas imagens, já que ele estava vestido com camisa, calça e sapato. Em seguida, profere a seguinte pergunta: “Divino, você é mesmo um índio?”.

Divino imediatamente responde que de fato é um índio, um índio Xavante, que vive na aldeia de Sangradouro, a poucas centenas de quilômetros de Cuiabá, no município de General Carneiro, no Mato Grosso. Essa breve resposta é pontuada por risos e brincadeiras

das crianças. O professor não se contém, chama atenção das crianças e diz, de forma enfática, o seguinte: “crianças, vocês não estão entendendo. Sabe quem está diante de vocês? Um índio”.

Interessante a postura desse professor. Em um primeiro momento, desconfia de que Divino seja mesmo um “índio de verdade” devido a sua aparência de branco. Poucos minutos depois, ele próprio pede que as crianças façam silêncio porque estão diante da figura de um índio, agora mitificado, o que elas não estariam entendendo, por isso a permanente confusão na sala.

Ao final do evento, o que nos pareceu foi que as questões que os brancos colocavam para os índios: 1) Nada tinham a ver com os filmes e sim com a aparência física que os índios apresentavam tanto nos filmes como no evento; 2) Não eram questões relevantes para os próprios índios, o que tornava o debate pouco interessante; 3) Reiteravam uma série de estereótipos criados em torno da figura do índio, mitificando-o ou colocando em xeque o seu pertencimento a determinada etnia; 4) Acostumados a ver o índio como objeto exótico, não conseguiam enxergá-los como cineastas, como produtores de imagens, nem sequer discutir essas imagens.

Conversamos com Vincent Carelli¹, diretor do Vídeo nas Aldeias, sobre essas e outras questões. Importante dizer que Vincent é um francês que aos 5 anos se muda para o Brasil e aos 16 passa a viver entre os índios. Formou-se fotógrafo na prática de registros etnográficos dos povos com os quais conviveu. Para a retrospectiva do projeto, escreveu um artigo intitulado “Moi, un Indien” (parafraseando Jean Rouch), no qual conta sua história e a história do Vídeo nas Aldeias.

“Os índios têm perfeita consciência de que a questão da imagem é sempre polêmica. ‘Como é que a gente vai aparecer na fita’, têm povos que se preocupam muito com isso. Se você vai em uma aldeia Xavante num dia cotidiano parece um bando de camponeses de roupa, chapéu, porque tem mosquito, trabalham na roça. Eles dizem ‘Agora não pode filmar, filmar só no dia da festa’. Aí no dia da festa um velho dá um depoimento fundamental para o vídeo, mas ele estava vestido de camisa. Eles dizem ‘O que que esse cara tá fazendo aí, vai pegar mal’. Aí você tem meio que brigar ‘Mas o depoimento do cara é importante, não é porque ele está de camisa que precisa tirar’. Então, eles introjetam essa nossa expectativa. Por que o nosso julgamento sobre eles, da sociedade, é essencialmente de aparência. As pessoas se incomodam porque os índios estão de sandálias Havaianas. Eles sacam isso e também querem dar uma resposta nesse sentido: se é índio, não é mais índio, é meio índio; se é índio puro, não é índio puro, essa discussão nossa afeta muito eles. A gente trabalha muito porque de repente só o que vale ser filmado é a festa, a cultura passa ser a festa. É um processo quase que de folclorização da cultura.”

¹ Entrevista concedida em 20.04.04

Em resposta a essa atenção excessivamente voltada para a encenação ritual durante as festas, o projeto desenvolveu uma linha de trabalho que prioriza a questão do cotidiano, o dia-a-dia na aldeia, a convivência dos índios entre eles, uma abordagem das questões aparentemente menores. No início, não era assim. O que interessava ao projeto era a própria experiência de contato da equipe com os índios e o registro, a descrição de suas tradições com vista a depreender sua identidade.

O projeto havia sido formulado no campo do engajamento político em relação às questões indigenistas por antropólogos, como Dominique Gallois, que, além de militante, escreveu uma série de artigos nos quais reflete sobre a experiência de contato dos índios com os recursos do vídeo e a importância disso para se trabalhar as questões de identidade dessas etnias em processo de transformação devido ao contato com o mundo branco. Em sua fase mais recente, o Vídeo nas Aldeias tomou outro rumo, no sentido de investir em um processo de capacitação para que os próprios índios façam seus filmes, o que contribui para uma busca de inserir a câmera dentro da aldeia.

“Quando eu fiz aqueles vídeos dos encontros [*A Arca dos Zo'ê* (1993) e *Eu já fui seu irmão* (1993)] os encontros em si eram mais importante do que os vídeos que eu estava fazendo. A emoção, as descobertas daquele intercâmbio, eu valorizava mais, me motivava mais do que o próprio resultado do trabalho. Agora, as duas coisas são importantes porque depois você percebe que ficam os vídeos, os vídeos continuam por aí, ganham vida própria. Para o grupo comunitário envolvido acontece o mesmo. O grupo tem que se organizar para fazer vídeo. Tem esse processo organizativo que é importante mas, ao mesmo tempo, é importante produzir resultados que estejam no cinema, que todo mundo vai querer ver, assiste com prazer. Não pode descuidar nem de uma coisa nem outra. Não é porque é popular que tem que ser feio. Não é porque é comunitário que tem que ser tosco.”

O primeiro experimento realizado pelo Vídeo nas Aldeias envolveu os índios Nambiquara, do Mato Grosso. O ato de filmar um ritual de passagem feminino e, em seguida, exibir para os índios suas imagens gerou o que Vincent chamou de “uma catarse coletiva que acabou numa furação coletiva de nariz e beijo”, técnica que eles não utilizavam há mais de 20 anos.

A intenção de descrever esse ritual configura, portanto, apenas como um ponto de partida, que é possível ver desdobrar-se ao longo do filme, no momento em que os coordenadores do projeto decidem mostrar as imagens à comunidade, cena inserida na edição final.

Mas, se existiu essa abertura para a participação da comunidade, através da projeção das imagens, houve uma retomada do controle do processo por parte dos realizadores que optaram por utilizar uma voz *over*, explicando que a comunidade de índios não se reconheceu nas imagens, não julgou estar devidamente representada. Por isso, os índios teriam demandado uma segunda gravação do mesmo ritual, sendo que, dessa vez, eles apresentaram a preocupação de se pintar, de utilizar adereços perdidos no tempo e, sobretudo, de retomar a prática de furar o corpo “esquecida” por 20 anos.

Toda a preparação para o segundo ritual, bem como o segundo ritual, são registrados e incluídos na edição do vídeo. Pode-se dizer que houve uma abertura metodológica em relação ao roteiro, já que a equipe resolveu mostrar para os índios o que havia sido gravado e mudar o seu projeto original, entretanto essa abertura é sobredeterminada pela explicação que os diretores do vídeo nos dão sobre a decisão dos índios em relação à segunda encenação. Será que o que não agradou os índios teria sido mesmo o ritual? Não teriam sido apenas aquelas imagens? Ou a encenação deles pra câmera? Ou seja, a explicação que temos desconsidera a possibilidade dos índios, nessa situação, relacionarem-se com os recursos do vídeo, optando por uma referência extraída do universo de práticas rituais daquela comunidade, inventariado pelos diretores.

A experiência do contato com as imagens parece ter sido impactante tanto para os índios, que decidiram refazer o mesmo ritual para as câmeras, como para a equipe do projeto Vídeo nas Aldeias, que constatava ali a potencialidade do uso do vídeo junto às populações indígenas, experiência que poderia ser estendida a várias outras aldeias. Tanto é que, desde então, o projeto desenvolveu trabalhos com 15 aldeias.

O vídeo *A Festa da Moça* (1987) é, portanto, o primeiro da série Vídeo nas Aldeias, que se caracteriza por documentários, feitos pelos coordenadores do projeto. O enfoque está na forma como os índios se relacionam com as imagens de vídeo, sempre aplicadas para mostrar as tradições, as questões da identidade ou a opressão que sofrem esses povos. Entre os Waiãpi, por exemplo, as imagens geraram reflexões coletivas, tal como está apresentado em *O Espírito da TV* (1990).

É possível dizer que da mesma maneira como os vídeos produzidos nessa primeira fase do projeto, grande parte dos textos sobre a experiência do Vídeo nas Aldeias refletem sobre potencialidades do uso do vídeo junto a comunidades indígenas, no que se refere às

questões de identidade, que são resignificadas através do vídeo, em um novo território do qual o branco já faz parte.

Treze anos separam a experiência de *A Festa da Moça* (1987) da realização de *No Tempo das Chuvas* (2000). Nesse ínterim, a câmera passou da mão dos coordenadores do Vídeo nas Aldeias para a mão dos índios, que também passaram a ter contato com a edição do material gravado. Uma consulta ao acervo do Vídeo nas Aldeias permite identificar que as sete categorias, nas quais é abrigado o material produzido, indicam estágios distintos de uma mesma proposta.

Na categoria “Vídeo nas Aldeias”, como dissemos, estão os primeiros trabalhos, nos quais a câmera está nas mãos dos coordenadores. Estes mostram uma preocupação com a questão da identidade e parecem sugerir certa potencialidade do vídeo para trabalhar o assunto. São eles: *A Festa da Moça*, *Pemp*, *O Espírito da TV*, *Morayngava*, *Antropologia Visual*, *Segredos da Mata*, *Índios na Tevê*, *Vídeo nas Aldeias* e *Vídeo nas Aldeias se apresenta*.

A categoria “Encontros” é destinada a encontros interculturais promovidos pelo próprio projeto. Nessas ocasiões os índios de uma tribo visitam outra e delimitam as diferenças que os separam. Foram feitos dois trabalhos: *Eu já Fui seu Irmão* e *A Arca dos Zo’é*.

No item “Conflitos”, a câmera é usada pelos próprios índios nas situações que colocam em xeque a soberania da aldeia. Duas situações comuns são as rivalidades com os garimpeiros e os problemas com as demarcações de terra. É importante observar que esses registros das situações de conflito renderam grande parte do respeito de que gozam os realizadores indígenas em suas comunidades, inclusive no conceito dos anciões. Temos: *Placa não Fala*, *Boca Livre no Saré*, *Ou Vai ou Racha*, *Qual é o Jeito Zé?*, *Ninguém como Carvão* e *SOS Xingu*.

Outro gênero que coloca os realizadores indígenas em evidência dentro das suas comunidades é “Rituais”, que, como o nome diz, são registros de técnicas rituais. Nesse caso, os realizadores indígenas temem que os anciões ou os índios de tribos vizinhas vejam a fita e concluam que eles não sabem mais fazer um ritual como manda a tradição, daí o cuidado especial que dispensam a essas produções. São elas: *Waiá*, *O Segredo dos Homens* e *Yakwa*, *O Banquete dos Espíritos*.

Em “Programa de Índio” há quatro programas que seguem o modelo do jornalismo televisivo, na tentativa de criar um sistema de comunicação entre eles, e entre eles e o mundo branco. Essa série, apesar do resultado final ser ainda bastante estereotipado, foi fundamental para que os coordenadores do projeto entendessem que para incluir os índios no processo de produção seria preciso investir em sua formação.

Outro grupo também fortemente decalcado pelo modelo da cultura branca é a série “Índios do Brasil”, que constitui um grupo de vídeos institucionais, com preocupações educativas, visando apresentar os índios brasileiros ao público branco. Foram produzidos: *Quem são eles?*, *Nossas Línguas*, *Boa Viagem Ibantú!*, *Quando Deus Visita a Aldeia*, *Uma Outra História*, *Primeiros Contatos*, *Nossas Terras*, *Filhos da Terra*, *Do Outro Lado do Céu* e *Nossos Direitos*.

Por último, temos os trabalhos identificados como “Realizadores indígenas”, que contam com os seguintes títulos: *Tem que Ser Curioso*, *Obrigado Irmão*, *Wapté Mnhõñõ*, *Moyongo*, *O Sonho de Maraguareum*, *Jane Moraita*, *Waiá Rini*, *O Poder do Sonho*, *Shomõtsi*, *Dançando Com Cachorro*, *Das Crianças Ikpeng para o Mundo* e *No Tempo das Chuvas*.

É importante observar que a metodologia do projeto sofreu várias modificações, na medida em que tinha de produzir trabalhos para os brancos (“Índios do Brasil”), ou produtos televisivos (“Programa de Índio”), até chegar em sua estrutura atual que consiste em formar realizadores indígenas que, através de oficinas de vídeo com os coordenadores do projeto, realizam documentários sobre suas comunidades. Não é possível, então, desconsiderar que se trata de uma metodologia de trabalho que está em movimento, com várias categorias de produção destinadas a grupos de espectadores também distintos e que tende, gradativamente, para a formação dos índios enquanto realizadores.

Vincent explica que essa metodologia criada, que permite formar realizadores indígenas, funciona de maneira específica em cada etnia. Grupos Xavante, por exemplo, cultivam uma certa ditadura do coletivo, então a expectativa da comunidade pesa muito sobre o trabalho que o realizador indígena faz.

“No caso do Divino [Divino Tserewahú, realizador indígena] há uma exigência da comunidade em relação ao trabalho dele, o que a comunidade quer são as festas, sendo que existe um controle coletivo mesmo para falar sobre as festas. Se entrevista uma pessoa que não é o especialista, corta o cara. Quem tem que falar sobre caça e ritual são os velhos. A gente gostaria que o Divino fizesse alguma coisa mais pessoal. Dizemos para ele ‘Vamos fazer a festa, mas vamos fazer a festa sob a perspectiva de um personagem’. Aí eles ‘Não.

Por que você está valorizando um personagem?'. São povos guerreiros, funcionam como exércitos, então esse negócio do coletivo é muito forte.”

Existe, por parte dos Xavante, um esforço coletivo para manter o controle sobre suas imagens, sobre a leitura que o homem branco faz de sua cultura. Podemos citar um texto escrito por Hiparidi D. Top'tiro², índio Xavante que vive em São Paulo desde 1992 e participou de vídeos Xavante produzidos pela Anthares Multimeios, experiência que será abordada a seguir, ainda neste capítulo. Ele critica o fato dos índios serem sempre objeto de filmagens, usadas por cineastas para despertar a curiosidade do público, que, por sua vez, ao tomar contato com esse material, permanece desinformado sobre a situação dos povos indígenas brasileiros.

“São grandes os nossos esforços para formar pessoal Xavante capacitado para realização de vídeos. Queremos uma relação de maior igualdade na produção de imagens e controle da nossa auto-imagem. Desejamos sim, colaborar em parceria com outras instituições em projetos de vídeo e de filmes, desde que tenhamos uma participação efetiva, ativa. Estamos preparando um jovem cinegrafista, Tseretó, da aldeia Idzô'uhu, para que ele retrate a visão coletiva da comunidade, e não somente a sua visão individual. Este trabalho tem uma enorme importância para nós, pois se trata de uma forma de registrar a nossa tradição oral e cultural para as novas gerações de Xavantes. Este objetivo, na maioria dos casos, não é compartilhado pelos cinegrafistas waradzu [não-índio], que filmam e editam apenas para outros waradzu.”

Hiparidi, nesse mesmo texto, que foi escrito por ocasião das comemorações dos 500 anos de “descobrimento” do país, critica a imagética indígena que o homem branco vem criando através do que chamou de “safari fotográfico”, no qual eles, índios, são apenas alvo, objeto.

Afirma que essas representações são sazonais, proliferando-se no mês de abril, próximo ao Dia do Índio, ou em demais datas comemorativas, para depois permanecerem adormecidas o resto do ano. Critica a novela *A Muralha* que se valeu de índios Xavante para encenar uma história que não é a deles, já que não foram descobertos pelos portugueses, nem tampouco caçados a laço. Por fim, caracteriza o filme *Hans Staden* (Luiz Alberto Pereira, 1999) como um “festival de imagens bonitas que pouco dá oportunidade para o espectador saber sobre o processo cultural ali envolvido”.

A proposta dos vídeos produzidos junto com a Anthares Multimeios era mostrar para os brancos as ações empreendidas pela associação Wará no sentido da preservação da

²Hiparidi Top'tiro. *Filmar e ser filmado*. <www.mnemocine.com.br/obrasindigenas/hiparidi.htm>

tradição cultural Xavante. Nesse intuito, foram produzidos dois vídeos: *Exposição itinerante: viver a vida Xavante* (2000) e *Pra todo mundo ficar sabendo* (2001).

Entretanto, outros povos, como os Tupi ou os Ashaninka, não apresentam essa mesma conformação. Tal como observa Vincent, a estrutura é mais familiar e, por isso, torna-se possível destacar um personagem dentro do filme ou privilegiar a abordagem de um aspecto menor de uma determinada questão. Não há disputas de poder que incidam sobre a produção de imagens, o que certamente gera vídeos completamente diferentes.

A noção de público e privado também é uma noção que muda de etnia para etnia, interferindo na dinâmica de trabalho com o vídeo, ainda conforme afirma Vincent. “Os Waimiri, por exemplo, você começa a filmar e um cara te conta um caso que teve com um outro cara, começa a contar intimidades, coisa que jamais aconteceria com um Xavante ou em outro lugar.”

Por essas características, que são próprias a cada etnia, as respostas para as mesmas dinâmicas durante as oficinas de vídeo são totalmente diferentes, gerando resultados videográficos também diversos.

O Vídeo nas Aldeias passa a trabalhar com uma metodologia de formação de realizadores indígenas a partir de 1998, com o convite que Vincent faz para Mari Corrêa³, que passa a atuar de maneira sistemática, tanto no sentido da capacitação dos índios como realizadores quanto na edição dos vídeos – além de compartilhar a direção do projeto com Vincent.

Vincent considera que a edição que vinha sendo feita até então era “muito moderna” e não tinha a ver com o tipo de situação de tomada que ele empreendia como fotógrafo. O estilo de edição trazido por Mari para o projeto, reconhece ele, estaria “em sintonia fina com o tempo indígena”. Mari conta que o estilo de edição foi o primeiro ponto de discordância entre ela e Vincent.

“Um amigo em comum do Vincent e meu, falava do trabalho do Vincent ‘Você tem que trabalhar com o Vincent’. E aí numa das minhas viagens pro Brasil eu fui lá conhecê-lo. E ele falou ‘Não, a gente não monta nossos filmes’. Eu falei ‘Bom, se não monta, não tem filme’. Começou muito mal o negócio. Eu virei as costas e fui embora. Eu estava em Paris e o Vincent me liga ‘Vem me visitar’ e me conta que eles estavam preparando o primeiro encontro-oficina no Xingu. Aí, enfim, caiu a ficha comum. Meses depois, o Vincent me liga de novo e aí foi pra fazer a primeira oficina. Em 98 a gente foi para o Acre.”

³ Entrevista concedida em 20.04.04

Mari viveu por 20 anos na França, onde passou de aluna a instrutora de edição dos Ateliers Varan⁴, tendo assimilado a metodologia de trabalho desenvolvida por essa instituição. A idéia foi adaptar o que fazia por lá para a realidade indígena do Vídeo nas Aldeias. A proposta dos Ateliers Varan está ligada à prática das filmagens, da edição e da exibição dos filmes realizados, bem como do contato e discussão com filmes da história do cinema.

A primeira incursão do Vídeo nas Aldeias em uma experiência de oficina regional de vídeo ocorreu durante 15 dias, em Rio Branco, no Centro de Formação da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI), durante um curso para os professores indígenas, em 98.

“Nas primeiras discussões com o Vincent, a gente quebrava o pau. Eu dizia que eu não queria fazer clip e reportagem, estava radicalmente contra isso e que se fosse essa opção eu estava fora. Por que eu achava que esse tipo de documentário [cinema direto/verdade] era o que trazia a possibilidade de trabalhar com a linguagem cinematográfica mesmo e que tudo bem se os índios depois quisessem fazer videoclipe, esse não era o meu problema, mas que eu não ia ensinar isso, não ia ensinar uma coisa que eu descordo e que acho uma merda. A gente discutiu muito essa coisa de ‘Tem que deixar os índios fazerem o que eles querem’. A discussão de abrir pra quê, fazer o quê, ainda vigorava em 2000.”

Mari chama atenção para o fato de sua proposta para o Vídeo nas Aldeias nunca ter sido apenas uma maneira diferente de editar os vídeos que vinham sendo feitos, ou mesmo imprimir um outro ritmo de edição. Apesar de sempre ter atuado como editora, acreditava que era preciso repensar todo o processo de trabalho, que já incluía os índios.

Havia, portanto, do ponto de vista das gravações, o incentivo à observação cada vez mais fina por parte dos índios, à abolição da entrevista, à conversa livre entre realizadores indígenas e seus pares e a sugestão clara de que os índios buscassem filmar os tempos de descanso, os tempos mortos, ao invés de centrar em festas e rituais, essa seria uma maneira de fugir do lugar folclorizado e estereotipado em que se encontram.

“Eu tinha vontade de trabalhar com a questão do cotidiano. Mas isso requer uma observação fina porque as coisas do cotidiano, da rotina a gente não vê mesmo. A gente dá toques de observar o gesto das pessoas, não se obstinar, não se fixar na palavra, tentar perceber os

⁴ “Em 1987, Jacques d’Arthuys, adido cultural francês em Maputo, contata os cineastas Jean Rouch, Jean-Luc Godard e Ruy Guerra para fazerem filmes sobre a guerra pela independência de Moçambique. Apenas Rouch conclui o trabalho, propondo a organização de um workshop que permitisse a moçambicanos filmar a sua própria realidade. Em 1981, surge, baseado nessa experiência o projeto dos Ateliers Varan. Na tradição do Cinema Direto, seu objetivo é abrir a realizadores de países em desenvolvimento a possibilidade de fugir de modelos culturais hegemônicos, promovendo um contato com imagens e sons que expressem sua identidade cultural. Atualmente, os Ateliers Varan são uma Organização Não-Governamental e uma das escolas de cinema francesas com reputação internacional”. In: Catálogo do 13º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, 2002, p.90.

detalhes, que têm a ver também com se aproximar, fazer planos próximos e mais abertos. Mas, não tem a regra. É muito difícil você filmar a sua própria cultura. Para qualquer um, para qualquer cineasta. É muito mais fácil você filmar um povo indígena do que filmar o seu vizinho. A antropologia de proximidade não é fácil. E era isso que a gente fazia na Varan [Ateliers Varan]. Nada de grandes temas. ‘O que você quer filmar?’ ‘Ah, eu quero filmar a questão da relação entre o homem e a natureza’. ‘Tá, mas e daí? Onde? Como? Quem?’ Então, nada de trabalhar grandes temas. Pode ter até um grande tema ali em perspectiva, mas fazer um filme não é isso. Então, aí surgiu essa idéia de propor pra eles um exercício de filmar o cotidiano. Escolhia a pessoa e acompanhava ela em seu cotidiano. E daí surgiu o *No tempo das chuvas*, que é o primeiro filme deles com essa proposta pedagógica, de linguagem.”

Outra grande mudança que ocorre no processo a partir da atuação de Mari é a decisão de não intervir nas filmagens dos índios, o oposto do que se fazia até então. Quando um índio ia fazer gravações, Vincent ia junto e acompanhava as tomadas de perto.

Hoje, os índios saem sozinhos para as gravações. Tendo as imagens, dirigem-se para a sede da oficina, onde estão os diretores do projeto. Não só os realizadores circulam por ali, mas outras pessoas, como aquelas que foram personagens de gravações. Assistem ao material juntos e conversam sobre o que foi feito. À noite ocorrem projeções do material bruto para toda a aldeia, projetam também filmes feitos em outras aldeias e em outros contextos.

Depois ocorrem conversas entre os índios e os diretores do projeto, em torno das imagens assistidas. A partir daí surgirá o caminho a ser seguido pelo filme. Mari conta que acontecia muito de o realizador ir na roça filmar os índios trabalhando, filmar todos os detalhes, mas, quando os índios sentavam para descansar, no final da atividade, guardavam a câmera, julgando não ter mais o quê filmar. A diretora chamava atenção deles, dizendo que era exatamente aí que as coisas aconteciam e que seria preciso deixar a conversa fluir entre eles, ao invés de criar uma situação de entrevista formal, que poderia se sobrepor à situação em que se encontravam.

Rapidamente foi abolido também o uso do *zoom*, entre os índios. Nem tanto por uma questão técnica (como se sabe as imagens resultantes são tremidas e granuladas), mas para forçar a aproximação entre as pessoas que filmam e as pessoas filmadas, algo que seria fundamental, inclusive para a exploração do cotidiano que havia sido proposta. Nota-se que a sugestão de uma determinada proximidade entre os índios que filmam e os índios filmados faz parte da proposta pedagógica da diretora.

“Só se troca de perto, não troca você aqui e o outro lá na outra ponta do rio. Então, a gente pedia para eles não usarem o *zoom*. Falava para eles chegarem perto das pessoas, explicarem

o que eles estavam fazendo, não deixarem as pessoas ali como simples objeto de filmagem, mas tentar compactuar, criar uma cumplicidade, despertar um desejo no outro de participar como personagem de um filme, mesmo que essa idéia seja, no início, um pouco mal explicada. O que é ser um personagem em um filme para um índio que está sendo filmado pela primeira vez na vida?”

O primeiro vídeo realizado com base nessa proposta é *No tempo das chuvas* (abordamos esse filme no capítulo 1). *Shomõtsi* é um desdobramento dessa primeira experiência. Está concentrado na atuação videográfica de Valdete, um Ashaninka que retrata seu tio - chamado pelos índios de Shomõtsi -, que vive sozinho (sem uma mulher) com os filhos em uma região afastada. Ele é acompanhado em seu cotidiano e durante uma viagem à cidade com a intenção de buscar a aposentadoria.

Valdete viaja com o tio e eles acabam tendo que armar um acampamento para esperarem o dinheiro da aposentadoria, que está atrasado. A espera pelos recursos, que não chegam, acaba mostrando um tempo mais lento, com o qual tanto os personagens do filme como o próprio realizador têm que conviver, durante aqueles dias que passam acampados na beira de um rio na cidade.

Ao conseguir o dinheiro, retornam todos à aldeia. Antes disso, Shomõtsi frequenta o comércio local e gasta o que havia ganho na aposentadoria rapidamente, comprando itens em um armazém da cidade. Comenta para a câmera que o dinheiro tão esperado foi embora rápido demais, o que não chega a imprimir no filme um tom de crítica social, apesar disso estar presente de forma indireta nas imagens.

O filme se inicia e termina com narrações de Valdete. No início ele nos apresenta o tio, dizendo que Shomõtsi é o nome de um passarinho que constrói seu ninho distante do mundo. Ao final, ouvimos ele dizer também em voz *over* que está feliz de terminar mais um filme e voltar para casa. A narração evidencia uma relação bastante direta, próxima, de Valdete com o personagem e com o filme que está fazendo, uma maneira singular de fazer uso das narrações, usadas historicamente para gerar um distanciamento do cineasta em relação ao assunto tratado.

Nesse trabalho mais recente, a voz *over* é usada de maneira totalmente distinta daquele uso que nos apresentou a reação dos Nambiquara face à sua imagem no ritual de emancipação da adolescente em *A Festa da moça*.

Em *Shomōtsi* a narração não é usada para explicar as reações dos índios ao tomarem contato com suas imagens e nem mesmo para mostrar como a identidade de uma determinada etnia poderia ser retrabalhada pelas imagens do vídeo. Procedimento comum no passado, a narração afastava os índios do filme, colocando-os no papel de objetos de estudo dos coordenadores do projeto, todos eles brancos.

Diferente disso, a narração desse filme sugere a relação direta do realizador indígena com os recursos do vídeo. Através desse artifício, somos apresentados a uma explicação totalmente específica, quase afetiva, do cineasta em relação ao filme e aos seus personagens. Explicação que não dá margem a generalizações estruturais, tal como se procurava fazer na fase em que os índios apenas atuavam para a câmera.

3.2 Anthares Multimeios

Gianni Puzzo⁵, diretor da produtora de vídeo Anthares Multimeios, é um italiano, nascido na Sicília, que chega ao Brasil em 1989, aos 25 anos de idade. Veio para São Paulo, onde se fixou tendo feito uma série de viagens pelo país para realizar trabalhos em aldeias indígenas, a partir de sua inserção dentro do projeto Vídeo nas Aldeias. Em certa medida, a Anthares surge como um desdobramento específico desse seu contato com o projeto que acabamos de abordar.

Ao chegar por aqui, o olhar de Gianni foi imediatamente capturado pelas manifestações da cultura popular e pelos movimentos sociais. Na época, comprou uma câmera fotográfica para dar conta daquele universo visual deslumbrante que lhe pareceu o Brasil. Com o tempo, sua atuação passou a valer-se do vídeo e da antropologia, ambas as áreas que não chegou a estudar formalmente. Entretanto, adquiriu conhecimento em vídeo, através dos trabalhos que fez, e em antropologia, convivendo e atuando ao lado de antropólogos.

Antes de chegar ao vídeo, fez alguns trabalhos de documentação usando a câmera fotográfica comprada. Começou ensinando pessoas a fazerem sapatos; nessa etapa usava a

⁵ Entrevista concedida em 13.06.03

câmera para registrar o processo de sua oficina, sempre ministrada em regiões periféricas da capital paulista.

A partir do uso da imagem fixa, surgiu o interesse de usar o vídeo. Acreditava que a imagem em movimento poderia captar melhor o processo inerente ao tipo de trabalho social que pretendia registrar. Depositava no vídeo também a possibilidade de tradução de significados que viriam com os discursos e com a música, que passaram a estimulá-lo para além do primeiro impacto provocado pela visualidade.

Gianni enfatiza que esse seu primeiro trabalho no Brasil surgiu como uma questão política, marcada tanto pela atuação em uma região desfavorecida dentro do território urbano e cheia de problemas sociais quanto pela opção do documentário. Considera que esses princípios nortearam toda a sua trajetória daí em diante.

Dando prosseguimento ao trabalho de documentação iniciado em sua chegada, começou a se envolver com grupos da tradição cultural brasileira. Encantou-se pelas manifestações da cultura popular. Nessa mesma época, conheceu o trabalho de Antônio Nóbrega, através de quem aprofundou contato com esse universo.

Um aspecto que considera fundamental em sua atuação, e que também surgiu nessa fase inicial de contato com as imagens, foi um tipo de trabalho “menos autoral e mais do lado da comunidade”. Ele conta que documentava as manifestações porque tinha interesse real em conhecê-las, mas que existia sempre uma motivação forte por parte da comunidade, que, por sua vez, queria se ver retratada.

Isso fazia com que sua preocupação fosse realizar um registro que voltasse para a comunidade. Quando não tinha condições de editar, mandava o material bruto, em cópia VHS. Pôde detectar que, mesmo sem finalização, aquilo fazia um sucesso enorme, porque quase sempre se tratava de um primeiro contato dos grupos com sua própria imagem. Essa repercussão entre as pessoas fez com que ele identificasse que nem sempre seria preciso dar um tratamento final ao material.

“Nesse sentido, você passa a valorizar alguma coisa que naquele momento, na própria cultura, na própria comunidade era vista como ‘Ah! Os velhos fazem. Eu quero o novo’. Aí vou indo eu lá com uma filmadora e todo mundo ‘Oh, televisão! Você é da Globo?’. O Brasil tem essa coisa com a imagem muito forte. Então, em comunidade do interior você chega com a câmera e é a Globo que está chegando. Tem um fetiche com aquela câmera. Para onde aponto a câmera, você está dizendo: ‘Opa! Lá tem alguma coisa interessante’. Então, isso cria efetivamente um campo... um lado político muito importante.”

Devido a essas experiências que vinha desenvolvendo sozinho, em 92, procurou o CTI (Centro de Trabalho Indigenista). Buscava informações sobre o projeto Vídeo nas Aldeias, no qual inseriu-se rapidamente. Hoje considera que se formou para a atuação com o vídeo em comunidades, dentro do Vídeo nas Aldeias.

Ali, aos poucos foi introduzido em técnicas de edição de vídeo, ao mesmo tempo em que aprendia o que significa ir a campo, dentro de uma perspectiva antropológica. Sua estréia foi como câmera no vídeo *Meu Amigo Garimpeiro*, que marca o seu primeiro contato com os Waiãpi, índios com os quais permanece em contato até hoje em seu projeto mais recente, agora através de sua produtora.

Depois de 12 anos de contato com essa etnia, consegue identificar que houve uma evolução da problemática que enfrentavam esses índios. Na verdade, não considera que se trate de um processo baseado apenas no vídeo. A partir de uma série de ações políticas encampadas, sobretudo, por Dominique Gallois conseguiram conquistas há muito almejadas, como a demarcação da terra e a expulsão de garimpeiros que se haviam apossado do território deles. O vídeo acompanhou esse processo, sendo usado como instrumento político nas batalhas que enfrentaram.

Hoje o acervo de filmes Waiãpi conta com mais de 20 títulos, entre trabalhos produzidos por brancos e também pelos próprios índios, seja atuando como realizadores, editores ou atores, como é o caso desse último trabalho que a Anthares vem desenvolvendo.

“Foi possível trabalhar o vídeo não mais como uma coisa dual onde eu vou num mundo desconhecido e faço uma tradução daquilo que eu vejo segundo o meu padrão. Mas, começar a ter um trabalho compartilhado do que é aquela tradução daquele povo, como aquele povo consegue ajudar a traduzir aquilo ou muitas vezes, dependendo da coisa, aquele povo traduzir para ele mesmo o significado, que seguramente são processos diferentes, são resultados diferentes, mas eu acho que podem ter o mesmo valor. Esses registros podem ser complementares ou opostos, mas no final das contas, dá um olhar muito mais amplo, muito mais detalhado, polifônico daquela sociedade, daquela realidade, em um momento específico.”

Gianni percebeu que dificilmente chegaria a dar uma visão de um Waiãpi a respeito de um assunto qualquer ou de como um índio Waiãpi se percebe. O Waiãpi também não conseguiria dar um olhar de fora dele mesmo.

Nesse momento ainda não havia claramente a proposição de incluir os índios no processo de produção dos vídeos, no projeto Vídeo nas Aldeias. Era um trabalho de gravação, com objetivo de traduzir aquela cultura para o mundo ocidental. Foi a partir desse

processo que foi possível detectar o interesse dos índios em participar, ou mesmo um fascínio por aquele instrumento, muitas vezes até um desconcerto em se ver na câmera, perceber-se na TV. O vídeo *O Espírito da TV* trata dessa relação.

“Começa um processo de alteridade muito grande, que é você se confrontar com um outro que é você, mas que é diferente ou que está num lugar diferente. Ou seja, como que a tua imagem, como que você na realidade quer se mostrar, qual que é o teu olhar que você quer passar para os outros. Isso cria todo um outro tipo de ideologia, um tipo de análise, que esse tipo de imagem te permite.”

Gianni tentou pela primeira vez repassar conhecimentos em vídeo para um índio Waiãpi. Era Kasiripinã, que estava em São Paulo para acompanhar um processo de edição e acabou tendo também contato com a câmera. Saíram juntos pela cidade, para que o índio Waiãpi pudesse começar a fazer gravações.

Naquele momento esse processo de repassar conhecimentos para os índios não estava claro. Mas foi um primeiro momento que, mais tarde, foi formalizado e colocado em prática, dentro mesmo do Vídeo nas Aldeias. Gianni participou do primeiro curso para indígenas cinegrafistas, que aconteceu no Xingu e que foi uma iniciativa preliminar no sentido das oficinas de formação dos realizadores indígenas.

Para esse curso, Gianni e os outros quatro ou cinco professores ficaram um mês e meio no Xingu, trabalhando com 30 índios de 15 povos diferentes. “Fizemos um mês inteiro somente câmera, edição, linguagem”. Os Waiãpi, os Suriá, os Xavante, todos os povos que haviam sido objeto de gravações anteriores do projeto estavam presentes. Hoje estão produzindo material por si mesmos, têm um acervo próprio. Foi tempo suficiente também para que as propostas de trabalho em vídeo com os índios ficassem mais claras, não apenas para os índios, mas também para os brancos.

“Eu acho que foi um processo que levou a esse conceito e a essa coisa muito mais clara: Precisam ser repassadas algumas coisas, precisamos ouvir a voz do outro mais em primeiro plano, não só a nossa. E isso não significa calar a nossa voz, uma coisa que talvez para a gente esteja bastante clara nesse processo atual nosso com os Waiãpi. Não é calar a nossa voz, não dar absolutamente a coisa, mas ter a chance de ter também esse outro registro que eu acho que é importante.”

Gianni identificou desde aquela época que, para elaborar um curso de vídeo para populações indígenas, não seria possível se basear em modelos de cursos existentes em nossa sociedade. Primeiro: teria de ser muito prático. Segundo: tudo teria de ser adaptado à realidade específica de cada população.

Hoje, acredita que desenvolveu alguns mecanismos que são comuns e podem ser usados em vários grupos. Mas, ainda sim, há uma grande carga de diferenciação, tendo em vista as diferenças existentes dentro da própria cultura ameríndia e a partir do objetivo do grupo em relação ao trabalho em vídeo.

No caso dos Xavante, o vídeo foi integrado dentro da escola diferenciada existente na aldeia. Da mesma forma que queriam ter professores que ensinassem em Xavante na escola de Sangradouro, queriam ter também material produzido em vídeo de índio para índio.

Em resposta ao contato que tiveram com as instituições de ensino salesianas, esse povo identificava que o processo escolar seria fundamental para assegurar o domínio sobre suas matrizes culturais. Tendo em vista que sua ação política está diretamente imbricada na relação com o branco, isso foi suficiente para que o vídeo fosse apropriado de maneira a fazer parte da escola, no intuito de assegurar o controle deles sobre sua cultura.

Pra todo mundo ficar sabendo evidencia uma apropriação bastante pragmática dos índios em relação aos recursos técnicos do vídeo. Esse trabalho foi realizado para atender ao desejo dos índios mostrarem como são, como vivem e como pensam para que os homens brancos “fiquem sabendo”.

O vídeo começa com uma voz *over* que nos diz: “Na nossa aldeia é assim: estamos sempre aprendendo com os nossos avós e nossos pais, dentro e fora da sala de aula. Brincando... vivendo... fazendo.” O texto tem como cobertura visual imagens de “ensaios” de rituais, nos quais há crianças bastante pequenas, que olham para os mais velhos tentando imitá-los.

Em seguida, passamos para a demonstração de mapas que localizam a aldeia, mais imagens de rituais, e logo depois disso são inseridas imagens de arquivo que retratam o passado da aldeia. Em voz *over* cobrindo as imagens de arquivo o texto: “antes dessa terra se chamar Brasil nossos avós já estavam aqui há muito tempo. Nossos avós aprendiam a ser Xavante, vivendo a vida Xavante, caçando e pescando na beira do rio”. Daí surgem imagens de um ancião ensinando adolescentes e crianças a usar arco e flecha.

Surge uma locução em voz *over* com imagens de desenhos feitos na escola Xavante de animais, árvores, índios e da terra. “Queremos preservar wuró [meio ambiente]. Xavante depende de wuró e wuró depende de Xavante. Wuró está sumindo”.

Um depoimento de um índio diz que a escola salesiana, para onde estavam sendo levados seus pais, não é adequada porque os Xavante ficam com “saudades” de sua terra. Reafirmam que é preciso ter a escola dentro da aldeia, onde os avós podem contar suas histórias e onde os pais podem desenhar e escrever.

Passamos a imagens reflexivas de Gianni e Tseretó gravando com uma câmera. Em voz *over*, temos uma explicação de que os Xavante estão fazendo “esforço para aprender outras formas de contar e registrar a sua história”.

Daí em diante, o vídeo é uma montagem de imagens de rituais com depoimentos que defendem o uso do vídeo como forma do “pensamento ficar para as próximas gerações”, “minha palavra ficar guardada na memória de geração em geração” e de “isso guardado, ser material de estudo, na escola”.

O vídeo parece comprometido em expressar as preocupações centrais do povo Xavante: o direito histórico pela terra; a transmissão cultural através da escola, que deve existir dentro da aldeia sob domínio dos índios e não dos salesianos; a necessidade de usar a câmera para produzir material para a escola; por fim a insistência no aprendizado da vida Xavante por parte das novas gerações. Interessante que só os mais velhos falam e as crianças surgem sempre integradas nos rituais, olhando para os corpos dos mais velhos para aprender as técnicas. A última imagem é uma criança, que devolve o olhar que a câmera a dispensa, olhando para o equipamento através de um brinquedo que é uma espécie de pequeno cilindro vazado.

Nos dois trabalhos que Gianni fez com os Xavante, e talvez pudéssemos arriscar dizer que esse é um traço da Anthares, fica claro o seu posicionamento no sentido de mostrar que está repassando uma tecnologia para os índios e que a decisão sobre o que fazer com as imagens parte das comunidades e não de alguma idéia pré-concebida dele. Tanto é que nem são ensaios com uma identidade estética forte, nem buscam tornar as comunidades e suas aspirações (a escola, demarcação, a saída dos garimpeiros) como objetos de estudo. Em geral, apenas apresentam as idéias destinadas aos homens brancos.

No caso do trabalho com os Xavante, foram treinados Tseretó e um outro índio – professor na escola - para fazerem, juntos, as gravações, mas apenas aquele as fez, este não quis se envolver. A idéia era que trabalhassem em conjunto, criando material para ser usado nos cursos ministrados para as crianças Xavante.

Em relação ao que foi passado para Tseretó, Gianni explica que era feito um trabalho de mostrar como se grava e como se faz para manter o equipamento funcionando. Já com o professor foi feito um trabalho distinto para que ele entendesse a linguagem visual, no sentido de como certas intenções pedagógicas poderiam ser traduzidas e captadas pela câmera. Em um segundo momento desse trabalho, o professor Xavante foi a São Paulo e editou junto com Gianni esse material.

Gianni considera que a edição é o ponto mais difícil desse processo, pois exige um acúmulo de experiência, um tempo maior de dedicação e a questão do domínio da tecnologia que é mais complexa do que a tecnologia de gravação. “Tem a questão cultural também. A edição, hoje, como é concebida, como é vista, exige um longo tempo com o computador, em salas fechadas, e isso desestimula qualquer índio a fazer alguma coisa.”

Existe esse desafio, mas Gianni pondera que nem sempre é necessária a participação da comunidade na edição. Alguns necessitam chegar a esse nível de envolvimento com o vídeo, outros não têm nem interesse. Geralmente quem quer dominar o processo de edição é uma pessoa da comunidade que definiu que aquela área é uma área que ele quer continuar trabalhando. Então, já tem uma escolha profissional. “Muita gente quer por que quer conseguir dar conta daquela idéia, comunicar aquilo. Comunicou, ele quer voltar a caçar, cultivar porque é o que eles fazem mesmo. Então, nem sempre existe essa exigência.”

O trabalho de vídeo comunitário envolve outros circuitos de exibição. Gianni nunca fez um esforço sistemático de distribuição do material que produziu ao longo dos últimos anos, sendo isso motivo de uma autocrítica que faz a sua atuação. “Até por minha própria desorganização, nunca consegui fazer isso”. Ao longo da conversa que tivemos, acabou se convencendo de que esse seria um dos traços que caracteriza o trabalho em vídeo comunitário.

“A própria comunidade que eu fiz o trabalho assumir aquilo como uma coisa própria, como uma coisa dele, é uma coisa que tem muito a ver. E ela mesmo dá continuidade a esse processo de distribuição. Por que dá muito mais essa dimensão de que o trabalho chegou no lugar em que tinha que chegar. Por que é menos uma coisa autoral, onde eu tenho que levar o trabalho para ser mostrado, e mais uma coisa onde eu consegui fazer um trabalho, um projeto, com a comunidade, onde eles sentiram isso como uma coisa deles e aí eles iam levar isso pra onde achavam que tinham de levar. Eu até nunca tinha pensado nesse sentido. Mas eu acho que teve isso, o processo funcionou porque foi percebido como uma coisa deles. Eles estão circulando, fazendo essa divulgação.”

No trabalho atual com os Waiãpi, a Anthares está fazendo diferente. O projeto intitulado Cinema na Floresta foi financiado pelo Ministério da Cultura (Minc) e apresenta o que Gianni chamou de “um objetivo cinematográfico muito mais presente”, com uma equipe maior, atores, roteiro. A idéia é produzir algo em conjunto com os índios, mas que possa ser exibido em salas de cinema ou ao menos em festivais de cinema e que seja percebido pelo público como material que tem qualidade estética. Todos esses aspectos passavam ao largo da atuação da produtora até então.

Gianni reconhece que dificilmente conseguiria fazer um trabalho desses com uma outra população indígena, que não a Waiãpi. Lembremos que essa é hoje uma população com área delimitada; as disputas com garimpeiros estão praticamente resolvidas; há um bom nível de vida, não há doenças e estão crescendo; apresentam relações com o mundo branco e um *status*, dentro da população indígena inclusive, muito bem resolvido, o que é considerado importante pelos índios. Ali seria possível fazer um trabalho mais estético, porque existe essa conjectura. Não seria possível, por exemplo, fazer um trabalho assim com os Xavante.

Fazer vídeo, para Gianni, que sempre esteve “mais ligado à opção do documentário e menos na questão cinematográfica”, seria um ato político, uma convicção, algo que exige que o documentarista se posicione. Por isso considera difícil ter isenção, tentar mostrar aquilo como se não estivesse lá, deixar o fato surgir. Entende o ato “cinematográfico” como aquele que se preocupa mais com o lado estético e menos com o posicionamento em relação a uma questão específica. Atualmente, ele está envolvido na tentativa de ver esses dois aspectos relacionados.

“Até por meu percurso ser documentarista, então, eu enxergo mais uma questão política. Comecei o trabalho de vídeo com essa questão dos indígenas, então com uma população que tem problemas específicos de terra, de cultura, de oposição ao modelo branco ocidental. Tem sempre um conflito e os indígenas estão perdendo. Então, você vai fazer o trabalho sobre um índio, fazer o trabalho estético, vamos dizer assim, ou pelo menos não tendo uma preocupação clara às vezes eu acho que é uma incoerência, mas enfim, pode resultar em alguns problemas. Por que é isso: você estetiza ou cria um clichê ou uma série de coisas, como o trabalho em antropologia ou o trabalho jornalístico têm feito, que é você criar um imaginário de um certo tipo para uso do branco, que muitas vezes geram um desserviço para a população que você vai trabalhar. Isso que para mim é uma questão ética muito fundamental.”

Quando vai fazer um trabalho, Gianni desenvolve uma relação de dependência muito grande dele em relação àquela população, procurando se envolver com o que querem

os índios e com seus problemas. Quando há interesse por parte da comunidade, compartilha a autoria do trabalho, fazendo com que também essa população possa se envolver com os problemas do vídeo.

Após a experiência no Vídeo nas Aldeias, surgiu o convite para fazer uma documentação visual⁶ de uma pesquisa de doutorado que ocorreu no Oeste da África, no Mali, com o povo Dogon⁷. Permaneceu por dois anos na África. Essa pesquisa, realizada pela antropóloga Denise Dias Barros, aborda a acepção de loucura desse povo. A Gianni coube a parte visual do trabalho, que contou com um registro fotográfico e um vídeo.

Quando retornou ao Brasil, em 1995, sentia que tinha uma experiência profissional decantada e sentia-se apto não apenas a fazer trabalhos de documentação, mas a ensinar como se faz. Surgiram novas demandas, entre elas, a do projeto Casarão, um núcleo que atua em casas e cortiços ocupados no centro da cidade. Nesse ambiente surgiu uma série de questões sociais com as quais o projeto pretendia trabalhar. Foram produzidos, de 99 a 2002, seis vídeos curtos a partir de oficinas ministradas para a população que ocupa esses espaços urbanos. Também foi feita uma edição mais institucional para os trabalhos.

Nesse mesmo período, houve também um convite para documentar o trabalho da Casa Redonda Centro de Estudos, dirigida pela educadora Maria Amélia Pereira, a Péu, uma das referências mais fortes na área de educação alternativa no Brasil. A partir dessa demanda, foi possível montar na casa de Gianni uma primeira produtora.

Montaram uma ilha de edição não-linear, simples, com efeitos básicos. O objetivo, segundo ele, era tentar traduzir em vídeo o esforço de entendimento que a educadora tem sobre a questão da educação dentro da cultura popular, o esforço que faz para não padronizar suas práticas, trabalhando com a liberdade da criança. A escola se localiza em Carapiucuíba (SP), numa área verde, onde não existe sala de aula fechada, nem cadeiras e mesas; no inverno trabalha-se dentro de casa, no verão, ao ar livre.

Ao longo dos seis ou sete anos, período de duração desse trabalho, foram produzidos oito vídeos, sendo que os quatro primeiros são edições em torno de um material

⁶ Um ensaio fotográfico de Gianni Puzzo sobre as máscaras Dogon foi publicado na revista Sexta-Feira, editora Pletora, nº 3, outubro 1998, p. 48-58.

⁷ A civilização Dogon tornou-se conhecida com a publicação de Dieu d'eau, por Marcel Griaule, que trata da cosmologia desse povo, a partir da fala do caçador ancião Ogotemeli. Ibid. p. 60.

pré-existente. Os outros quatro são gravações feitas por Gianni e Péu, que foi treinada por Gianni para gravar as crianças.

“Ela tem uma intimidade com as crianças que eu não conseguia ter, que eu não tenho mesmo. Então, por isso é importante trabalhar com esse compartilhar. Por que tem lugares onde o técnico não chega. Você chega de fora de um grupo, meu olhar, minha posição é diferente do outro. Então, eu treinei ela um pouquinho para fazer gravações.”

Em geral, nessa série de trabalhos os adultos não aparecem, ou aparecem no fundo da imagem, passando ao largo da brincadeira, que está sempre em primeiro plano: há alternância de planos fechados nas mãos e nos rostos das crianças, e planos abertos mostrando o contexto geral que envolve a ação das crianças.

Na verdade, os vídeos se constituem de seqüências de imagens de crianças brincando. Elas conversam entre si e a impressão que se tem é que a câmera foi colocada de maneira bastante orgânica no ambiente. Quase não há situações de encenação direta para a câmera. Prevalece o olhar observador de quem grava, que parece ser também o tipo de postura adotada pela educadora, que mais observa as brincadeiras do que ensina a brincar.

O vídeo *A casa, o corpo, o Eu* foi o que mais nos chamou atenção, dentro da série. Mostra as crianças brincando de casinha. Uma menina lava e seca com toalha os pés de dois meninos, pacientemente. Uma outra cuida do machucado da suposta filha, passando um algodão com água no local. Depois, há uma cena de cozinha, com os meninos fazendo limonada para todos os alunos, enquanto conversam, discutem sobre a quantidade de água e açúcar que deve ser colocada. O suco é servido por eles para todas as outras crianças, uma a uma. Ao final, três meninas estão brincando em uma casinha feita de caixote de madeira e, de repente, surge um menino que invade a casa e rouba o berço. Elas não oferecem resistência física, mas começam a gritar. Percebem que estão gritando e começam, então, a brincar de inventar variações de gritos, esquecendo do berço que havia sido roubado.

A impressão que se tem é que as brincadeiras em si são bastante interessantes e que a proposta de documentação não-intervencionista visa preservar os acontecimentos que se desenrolam nesses instantes. Não há qualquer exposição sobre a metodologia da escola, suas bases pedagógicas ou coisas do tipo. É preciso dizer ainda que esse tipo de gravação, no qual as crianças em momento algum estranham a câmera, deve ter sido possível devido ao longo tempo de duração do projeto e também ao tipo de ambiente que essa escola proporciona às crianças em seu cotidiano.

Foi esse trabalho inicial da Anthares como produtora que possibilitou a compra dos primeiros equipamentos. O acordo feito com Péu era que, como ela não dispunha de recursos para bancar o trabalho todo, esses equipamentos comprados por ela ficariam à disposição de Gianni, que, com esse mesmo equipamento, fez um trabalho no espaço Brincante, pertencente a Antônio Nóbrega, em São Paulo.

Surgiu também um outro trabalho em Carapicuíba, com apoio da Vitae e ligado à Vera Atayde, pesquisadora da cultura popular de Recife. A idéia era experimentar formas de usar frevo, cavalo marinho e maracatu na educação de uma população carente. Foram produzidos, de 1997 a 2000, três vídeos, que buscam relatar como esse processo aconteceu.

Nessa mesma época, Gianni foi convidado para fazer um trabalho que envolvia a questão da saúde mental. O Capes (Centro de Atendimento Psicosocial), que atende portadores de sofrimentos psíquicos, queria utilizar o vídeo como elemento reorganizador dos usuários. Coincidiu que Gianni estava com uma câmera super-8 e um resto de película nas mãos.

Foi ao Capes com a câmera e, em um fim de semana, rodou junto com os usuários uma história de 2 minutos. Depois, montaram e fizeram, lá mesmo, a mostra de *Limites*, que não chegou a circular em outros lugares. A idéia do vídeo era abordar a questão dos limites que uma doença psíquica pode impor ao sujeito.

Gianni conta que os usuários se entusiasmaram, riram muito durante o processo. A partir desse resultado, depois de um ano, o psiquiatra Sérgio Destefani Urquiza, que coordenava essas atividades, conseguiu recursos para realizar um curso de vídeo. Então, saiu o roteiro de uma ficção chamada *Garçom cego*. Os usuários atuaram como atores, alguns fizeram gravação.

“A realização do vídeo colocou eles em primeiro plano porque normalmente se tem um aspecto de discriminação por não saber fazer as coisas, não conseguir, e, de repente, foram os protagonistas, os primeiros planos e realizaram aquilo. Isso teve um valor terapêutico enorme.”

Nesse trabalho os usuários encenam uma história que gira em torno do ovo. A primeira locação é um restaurante cenografado, que serve ovos aos seus clientes. O restaurante é assaltado por três homens (um garçom, um cliente e um terceiro que esperava do lado de fora), porém dois deles foram presos depois de sofrerem uma infecção causada

pelo ovo podre do restaurante. Ficamos sabendo disso por uma locução de estilo radiofônico.

Na cadeia a dupla capturada fica sabendo que o restaurante assaltado ganhou concorrência e vai assumir o restaurante do presídio onde se encontram, também por meio de uma matéria radiofônica. Depois de dois anos cumprindo pena, foram soltos e cada um segue o seu caminho. O vídeo acaba com um conjunto de especulações em torno do fim que teriam levado os assaltantes, tendo como cobertura imagens de mãos em *close-up*. São levantadas conjecturas como: casa-se e converte-se ao catolicismo, mata-se de tanto trabalhar, foi viver o luxo em uma ilha particular, etc.

Logo em seguida, Gianni foi convidado pelo Lisa (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, da USP) para participar de um projeto temático, que durou três anos, a partir de 2000, sob a coordenação dos professores Silvia Caiuby, Paulo Menezes e Miriam Moreira Leite. Existia um grupo de antropólogos que estava se formando e queria usar o vídeo como parte integrante de seus trabalhos. Esses pesquisadores não tinham experiência anterior em vídeo.

A atuação de Gianni se iniciou com uma pesquisa de equipamentos a serem comprados, a partir das necessidades ditadas pelo grupo – 2 ilhas de edição e 5 câmeras. Depois de colocar essa estrutura funcionando, foi possível passar efetivamente aos cursos.

“Seria um curso específico para brancos, antropólogos, que tinham um certo tipo de olhar, não era autoral, não era gente que trabalha em cinema, mas era gente que precisava traduzir pesquisa e que têm coisas complexas de relação dentro do trabalho deles que precisam de aparecer.”

Então, foi feito o curso de vídeo para os 25 antropólogos envolvidos no projeto, que abordava o vídeo e sua prática, e a manutenção da câmera. Todos foram a campo depois do curso, alguns deles na companhia de Gianni, que chegou a levar um grupo de três antropólogos para um treinamento com os Xavante. Outros treinaram em seus campos específicos. Na volta, Gianni discutia o material e fazia, ele mesmo, a edição. Dentro desse processo, cada aluno aprendia a parte de edição e os outros trabalhos iam começando sempre com mais autonomia.

Foram produzidos cerca de 20 a 25 vídeos, nesse período. Gianni considera que, dentre eles, 12 a 15 são trabalhos ricos do ponto de vista tanto de pesquisa antropológica como da linguagem videográfica. E, cerca de seis foram premiados em festivais.

Até o projeto do Lisa, Gianni trabalhou administrando recursos financeiros bastante escassos. Ele compreende que o tipo de trabalho que faz envolve processos longos cujo alcance os financiamentos existentes não conseguem acompanhar. Observa que todos os projetos dos quais vinha participando conseguiam dar conta de aspectos muito interessantes do ponto de vista da relação das comunidades com as imagens, mas apresentavam uma série de limitações, sobretudo, financeiras. Os equipamentos são caros e exigem muita manutenção.

Em 2000, surge o interesse de algumas pessoas se associarem a Anthares. A partir daí, a equipe cresceu, passando a contar com outras duas áreas além do vídeo: cinema de animação, que foi trazida por Adriana Meirelles, e multimídia, por João Cláudio de Sena. A casa ficou pequena. Em 2001, a Anthares estava instalada na Vila Madalena, com nova sede. Hoje, a equipe da Anthares é composta por 8 profissionais. O desafio que enfrentam é convergir as três frentes de trabalho.

Dentro dessa nova configuração, os trabalhos em vídeo estão começando a tomar um aspecto mais estético, com intervenção de animação, tendo a mídia interativa como uma possibilidade de dar uma dimensão maior para o trabalho, pois se tem a chance de usar também a internet.

A partir de 2001, a Anthares começou a propor projetos, solicitar financiamentos, ao invés de atuar apenas respondendo demandas externas. Como decorrência dessa mudança de linhas de atuação, escreveram o projeto Cinema na floresta, com os Waiãpi. Em 2003, ganharam também uma concorrência da Petrobras com um projeto de vídeo de animação. Serão sete minutos de animação que serão transpostos para 35mm. Outra frente são as animações que têm feito para o quadro “Um dia de Glória”, do Fantástico, na TV Globo, que é produzido pelo núcleo Guel Arraes.

Surgiram também algumas propostas para fazer campanhas de publicidade. A Anthares topou. Apesar de não ser exatamente um tipo de trabalho que se encaixa dentro de sua filosofia, estão fazendo para saldar as contas.

“Não é exatamente o nosso objetivo. A gente até tem um pouquinho de discriminação nesse sentido. Por que o trabalho de publicidade... Bom, é um mundo específico, é um mundo politicamente não-engajado que se baseia muito no autoral, uma coisa do próprio eu, do cara que é o diretor, de uma série de coisas que não são exatamente as coisas mais importantes dentro da minha visão. Mas é um mundo que tem efetivamente um capital, que às vezes a gente vai ter que passar por ele para pagar as nossas contas. A gente não procura. Mas eu acho que até porque as pessoas estão gostando do nosso trabalho, chegam algumas coisas.”

Na área de mídia interativa, desenvolveram um CD-Rom com dados estatísticos de São Paulo para a Secretaria de Planejamento do município. Tanto esses novos trabalhos em cinema como aqueles em animação e em mídia interativa eram campos que não faziam parte do horizonte da produtora há dois ou três anos, quando a Anthares estava ligada exclusivamente ao trabalho de Gianni e às demandas externas.

4. A produção de vídeo curta-metragem

4.1 Oficinas Kinoforum

Ao menos desde a década de 1980, percebe-se no Brasil a formalização de um movimento em defesa do curta-metragem, gênero que fora considerado, desde os primeiros tempos do cinema mudo, como menor em relação ao ideal da produção longa-metragem. Entretanto, alguns dos filmes curtos produzidos no primeiro cinema novo conseguiram, com seu experimentalismo de linguagem e muitas vezes poucos recursos financeiros, impulsionar produção e crítica, permitindo que se produzisse cinema em diversas partes do país e por um número maior de cineastas. Não seria essa caracterização muito distante do que nos trazem as experiências de vídeo comunitário.

Em relação ao curta-metragem, podemos lembrar, do ponto de vista da produção, o célebre exemplo de *Aruanda* (1959-60, Linduarte Noronha), filme que mostra a formação de um quilombo na Paraíba e chega a influenciar fortemente o cinema novo. Do ponto de vista crítico, temos *Cineastas e imagens do povo*, no qual Jean-Claude Bernardet se debruça exclusivamente sobre documentários curta-metragem.

Seja através da criação de festivais dedicados exclusivamente à exibição de filmes curtos, prêmios, incentivos fiscais e associações, essa modalidade de produção foi obtendo, ao longo das últimas décadas, espaço de exibição e público. Dentro desse contexto de produção curta-metragem é possível detectar algumas das experiências de vídeo comunitário que conhecemos hoje.

A Associação Cultural Kinoforum, produtora que realiza, entre outros projetos, o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo - evento que acontece desde 1989 -, deu o primeiro passo na direção das oficinas de vídeo que hoje oferece em várias regiões da cidade, em 2000, quando fez sua primeira exibição de curtas-metragens em Capão Redondo.

O festival, quando entra em cartaz, anualmente, ocupa um circuito composto de oito a dez salas de exibição de cinema e vídeo localizadas no Centro da cidade. Com a exibição em Capão Redondo buscava estender a outras áreas da cidade sua programação, sobretudo os filmes que compõem a mostra “Panorama Brasil”, destinada aos filmes brasileiros recentes.

A partir de 1998, o cineasta Christian Saghaard¹ passa a atuar na produção desse panorama cujo circuito se pretendia ampliar. Antes disso trabalhava com exibição de vídeos e filmes em 16 e 35 mm, muitos deles curtas-metragens, sempre em seções abertas, seja em ruas, bares, casas noturnas ou mesmo dentro de festivais.

Recuando um pouco mais, temos que a atuação de Christian como exibidor, iniciada em 1996, é uma decorrência da produção de curtas-metragens em uma produtora fundada por ele, junto a outros três colegas – Paulo Sacramento, Débora Waldman e Paulo Gregory – que conhecera no curso de graduação em cinema e vídeo da USP, onde estudou de 1990 a 94. Esse grupo realizou 12 filmes ao longo de quatro anos, tendo como parâmetros o investimento no curta-metragem, o baixo orçamento e a referência estética do cinema marginal.

Dito isso, voltemos à experiência de exibição em Capão Redondo. A Kinoforum logo percebeu que seria preciso estender a proposta para além da idéia inicial, circunscrita na exibição, se quisesse de fato ampliar o acesso daquela população ao cinema. Foi a partir desse diagnóstico que Christian, conversando com a produtora Zita Carvalhosa, decidiram que a Associação Kinoforum empreenderia um projeto piloto de oficinas de vídeo, as Oficinas Kinoforum, visando justamente à democratização da prática do vídeo curta-metragem, que viriam somar-se às atividades de exibição previstas no festival.

“A gente percebeu que somente exibir filmes [na periferia da cidade] nunca ia ser um projeto completo. Por que você estava apenas levando uma linguagem de um determinado grupo social e econômico para esses lugares que têm menos acesso, ou nenhum acesso.”

Em julho de 2001, foi feita uma experiência piloto de oficina de vídeo no Centro Cultural Monte Azul, da favela Monte Azul. Na época, o projeto pedagógico formulado pela Kinoforum, que contou com a colaboração de Alfredo Manevy, foi planejado para ocupar apenas dois fins de semana. Com essa experiência inicial, um dos aspectos que pôde ser reformulado foi a duração do trabalho, que passou a compreender 50 horas/aula, distribuídas em três fins de semana, sendo que o primeiro contato com os participantes continuaria dando-se através da exibição de filmes, tal como vinha ocorrendo desde o início.

¹ Entrevista concedida em 13.06.03

Para selecionar os filmes exibidos na abertura da oficina, em cada região, são levados em conta dois parâmetros fundamentais. O primeiro: filmes que apresentam baixo orçamento ou mesmo aqueles que contaram com uma disponibilidade de recursos próxima daquela que os alunos inscritos terão para fazer seus filmes. Segundo: tentam oferecer um contraponto ao que é mostrado pela televisão aberta e pelo cinema comercial.

“A gente apresenta uma série de possibilidades de linguagem cinematográfica, de filmes, de trechos de filmes, de curtas. E sempre voltando cada vez mais para filmes e propostas de cinema que tenham a ver com a realidade que eles vão ter para fazer o próprio vídeo deles. Ou seja, são filmes com baixo orçamento. Propostas como o próprio cinema novo, o cinema marginal mais ainda, o dogma 95, além de outras produções que estejam ou não envolvidas em uma filosofia de cinema, em um movimento, mas que tenham essa capacidade de oferecer para os participantes uma visão diferenciada do que eles estão acostumados a assistir em televisão e até em cinema.”

A intenção das oficinas não era tornar os adolescentes cineastas, ou profissionais do mercado de cinema e vídeo. A proposta pedagógica, em princípio, era estimular que os alunos desenvolvessem outros olhares sobre a sua realidade mais próxima. No início se falava em formação² do olhar, depois foram ver que seria preciso uma “desconstrução” do olhar, pois os alunos que procuravam as oficinas já vinham com idéias prontas em vídeo. Apresentavam um olhar formado pela televisão aberta e pelo cinema comercial.

Christian assegura que todos os alunos que se inscrevem nas Oficinas Kinoforum, antes mesmo da primeira aula, sabem fazer ao menos o argumento de um filme de ação ou a pauta de um jornal sensacionalista, que é o tipo de material com o qual têm mais contato. Com as aulas das oficinas, os professores pretendem mostrar que, desde os primeiros tempos do cinema, existiram outras formas de se fazer, mas que se tornaram informações com um acesso restrito nos dias atuais.

Na ficha de inscrição, que pedem para os candidatos preencherem, colocam a seguinte pergunta: “O que você pretende fazer no seu filme?”. Grande parte das respostas gira em torno de algo como “Mostrar a realidade como ela é”. Essa idéia, assim como o argumento que o aluno também já coloca na ficha de inscrição, sofre transformações ao longo do trabalho.

² Formação do Olhar é o tema de um dos programas incluídos no Festival de Curtas-Metragens de São Paulo, em 2002, com o objetivo de abrigar vídeos feitos em oficinas. Jean-Claude Bernardet, em um seminário que inaugurou a inclusão dessa programação no festival, questionou a terminologia “formação”, sugerindo que se buscasse trabalhar com a “deformação do olhar”. O professor Március Freire, por sua vez, fez uma distinção entre as experiências em super-8 ocorridas no âmbito dos Ateliers Varan e os atuais vídeos produzidos em oficinas para mostrar que esses últimos são excessivamente “limpos” e “sem-arestas”.

Para se ter um exemplo de como atuam os professores de vídeo, muitos dos alunos chegam para fazer o curso com a idéia de usar o formato videoclipe para lançar um talento musical da região. A equipe da Kinoforum tenta mostrar que, apesar de não considerar mal a forma contemporânea televisiva, procura questionar se aquela opção seria mesmo a melhor para aquele grupo ou dentro daquele roteiro específico.

Os alunos apresentam uma tendência muito grande de cair nisso. A preocupação é não tomar como uma única saída a possibilidade de pegar alguns *flashes* da favela onde eles moram, inserir uma música que eles gostam e está pronto.

Depois da projeção de abertura, quando se dá o primeiro contato entre a equipe que ministra as oficinas e os participantes, acontece uma aula mais teórica sobre cinema. Ao final, já se conversa sobre alterações nos roteiros que os próprios adolescentes haviam proposto.

No terceiro dia, acontece uma aula prática com exercícios de câmera. Eles aprendem a utilizar uma câmera mini-DV digital, pelo menos o manuseio, com bastante facilidade. Depois, assistem ao material gravado e voltam a fazer mais exercícios. O coordenador diz que nesse momento os professores procuram chamar atenção para a especificidade do olhar de cada um e incentivar a manutenção dessas diferenças, valorizando o papel criador da câmera.

No final desse terceiro dia, o roteiro geralmente passa por mais mudanças, dessa vez os cerca de quatro ou cinco grupos – são 20 alunos por oficina – já estão formados e cada roteiro será discutido internamente. A partir daí, passam a trabalhar com um roteiro coletivo, do grupo, que pode ser um dos roteiros propostos por um integrante ou a associação de partes de um e de outro. Há casos em que se recomeça do zero, escrevendo algo antes impensado.

Existe a preocupação de que os grupos sejam formados por afinidades e que essa negociação do roteiro seja feita pelos alunos, sem direcionamento. Nem sempre isso acontece de maneira harmônica e nem por isso deixam de ser experiências ricas. Houve caso de grupo que não gostou do trabalho que fez, refez as gravações rapidamente e conseguiu chegar mais próximo do que queria. Em alguns casos, os alunos não se entendem. Outros conseguem achar soluções coletivas.

Quando ministravam oficinas na Regional Pagú, em Santos (SP), um dos grupos apresentava um conjunto de roteiros individuais bastante distintos, mas com um ponto em comum: constava em todos ao menos uma cena de morte. Centraram o roteiro coletivo em torno dessa temática, que é recorrente nos vídeo comunitários feitos em regiões periféricas de grandes centros urbanos, sendo que alguns dos trabalhos apresentam inclusive uma narrativa rarefeita, em função da excessiva concentração nesse tipo de tomada (vide *Quem será a próxima?*, do BH Cidadania).

O filme *Morte em Santos* é, portanto, um desfile de mortes, encenadas pelos alunos, em vários pontos da cidade. Há um homem que atira uma mulher pelo vaso sanitário, um suicídio involuntário na sala de aula, uma mulher morta pelo secador de cabelos, uma convulsão súbita na praia e um acidente em carrinho bate-bate em um parque de diversão. A trilha sonora traz o hino do Santos Futebol Clube, que acompanha um personagem onipresente vestido com a camisa do time.

Ao tomarmos contato com a totalidade dos curtas-metragens produzidos nas Oficinas Kinoforum, pudemos identificar que existe uma grande diferenciação por conjunto de quatro ou cinco trabalhos gerados em cada localidade. Nosso objetivo aqui, obviamente, não é apontar os trabalhos que consideramos melhores ou piores, nem mesmo estabelecer um parâmetro valorativo, mas apenas tentar evidenciar as diferenças que existem entre eles. Tomemos, para efeito de comparação, os vídeos produzidos no Centro Cultural São Paulo e aqueles que foram produzidos no Jardim São Remo.

Entre os do Centro Cultural, temos *507,00 por hora*, trabalho que faz do metrô uma experiência estética. Ainda na estação, as tomadas produzem abstração a partir tanto da espacialidade como da materialidade da estação, tendo como referência as escadas-rolantes, roletas ou uma clarabóia. O teto esvai-se em uma profusão de listas. Uma personagem entra no metrô, as imagens se aceleram e há inserção de planos fechados de rostos, mãos, objetos, placas de identificação, uma imagem de câmera de vigilância. Até que a personagem salta de um metrô e tenta se comunicar com uma pessoa na plataforma de mesma direção e sentido oposto. Entretanto, o metrô atravessa entre eles, que não chegam a estabelecer efetivamente contato.

Um mal invisível é outro vídeo produzido nesse mesmo Centro Cultural. Provavelmente seja o mais elaborado de todos os trabalhos realizados nas oficinas

Kinoforum. Inicia-se tendo como locação a Avenida Paulista, onde, em cima de imagens das antenas ali instaladas, ouvimos um texto em voz *over* proferido por um suposto repórter, que nos apresenta a avenida como centro cultural e financeiro da cidade e transmite informações sobre os perigos da radiação: eis o “mal invisível”.

De repente, a câmera é roubada. O assaltante foge, correndo pelas ruas, conservando a câmera ligada. Tenta vendê-la para transeuntes. As pessoas nas ruas parecem desconfiadas da encenação. Toda a negociação da câmera é gravada de forma descuidada, como se o assaltante não soubesse da gravação. Em voz *over*, ouvimos reflexões suas como a dúvida sobre o preço de venda da câmera, a exclamação pelas formas de uma mulher à mostra em campanha publicitária e a fala “Deus não existe”, quando tenta passar a câmera dentro da igreja. Até que uma pessoa decide comprá-la. Leva a câmera para casa e grava o aniversário do filho. Passamos a ver enfeites decorativos e presentes ganhos pela criança. A imagem final mostra o pai gravando o filho em um espelho, provavelmente do salão de festas onde transcorreria o aniversário.

O terceiro trabalho feito no mesmo local é *Contra-tempo* que apresenta uma série de imagens de camelôs. O áudio traz sons cumulativos de despertadores vendidos nesse comércio. Um personagem caminha pelo Centro e seu relógio de pulso pára. Surgem cenas cotidianas, rostos, pequenas mercadorias, uma bola. O personagem senta no chão e fuma um cigarro, decidindo largar o relógio de pulso por ali. Levanta-se e continua a andar, agora novamente os sons de despertador o acompanham.

O último trabalho é *Em busca de identidade*, que narra um desencontro de uma menina com seu documento de RG. Ela, presumivelmente, teria perdido sua carteira de identidade. Corre nas imediações do Centro Cultural com a finalidade de encontrar a pessoa que a teria encontrado. Ao final, quando abre o envelope onde estaria a identidade, a pessoa que achou já não está por perto e a menina parece não se identificar com o que vê.

Como pudemos notar, todos os quatro trabalhos abordam questões da vida urbana, como a aceleração dos meios de transporte, as questões do tempo e da identidade e a posse da tecnologia identificada na câmera de vídeo. Todos esses temas facilmente encaixados dentro do repertório de um cinema brasileiro urbano e contemporâneo. A forma de tratamento das questões também segue um tipo de elaboração mais estetizante desse universo e poderíamos arriscar dizer que se aproxima da videoarte brasileira

contemporânea. A aceleração da imagem para falar dos transportes, a ênfase no áudio dos despertadores para falar do tempo, o roubo de uma câmera pertencente a uma equipe de reportagem seguido de gravações involuntárias por parte de um assaltante, a busca ansiosa pela identidade que provoca estranhamento.

Passemos ao Jardim São Remo, onde foi produzido o vídeo *Interior favela*, que se inicia com a imagem de um personagem que encena a figura do camponês trabalhando na lavoura no interior do país. Ele decide mudar-se para São Paulo. Chega de perua na São Remo e ali mesmo trava alguns diálogos, nos quais os moradores falam da dificuldade de conseguir um emprego. O recém-chegado logo toma contato com as manifestações do hip hop. Surgem, em seguida, depoimentos de moradores sobre como chegaram na São Remo. Um antigo empregado da USP fala irritado sobre a construção de um muro que separa a favela da universidade. Segundo ele, isso teria provocado mal-estar nos moradores, que são em sua maioria empregados da universidade. São inseridas imagens de recortes de jornal impresso falando da luta dos primeiros moradores da região para conseguir implantação de sistema de água e luz. O imigrante sai caminhando pela favela e vai ao futebol.

Corrupção gira em torno da extorsão de dinheiro empreendida pelo tráfico de drogas. Uma gangue rende traficantes. Trata-se de uma tentativa de colocar em relação drogas, armas e violência. Ao final surge, em letreiro, o texto: “Lembre-se que você mesmo é o melhor secretário de sua tarefa. O mais eficiente propagandista de seus ideais. O arquiteto de suas aflições. E o destruidor de suas oportunidades de elevação.”

Em *Beco sem saída* os vínculos entre droga e violência são reafirmados. Dessa vez, uma turma que usa drogas (fumam um baseado na arquibancada de uma quadra de futebol) insiste para que um menino também fume, depois passam armas para ele e, ao final, vemos o corpo desse mesmo menino estirado no chão com um tiro na cabeça.

Por sua vez, o vídeo *Um passeio inusitado* retrata uma suposta lenda da região, que conta de um coveiro que teria matado pessoas que freqüentavam o cemitério à noite. Um grupo de amigas vai beber, fumar e jogar cartas no cemitério. Elas comentam entre si sobre essa história e, logo em seguida, são mortas uma a uma.

Em relação à temática, temos que os vídeos recorrem na abordagem de problemas sociais (desemprego, imigração, tráfico e uso de drogas, jogos de azar e violência)

diferentemente do que acontece nos trabalhos do Centro Cultural, que se dedicam às experiências sensíveis que a cidade proporciona.

A opção formal dos vídeos da São Remo incide sobre o naturalismo das cenas, sem apelar para abstrações ou muitas manipulações técnicas na imagem. Em geral, há uma preocupação em inserir trechos documentais, com entrevistas, depoimentos e recortes de jornal.

Mas é preciso tomar cuidado com as generalizações. O filme *Um passeio inusitado*, por exemplo, apesar de girar em torno de mortes, jogo e bebida, tem sua temática baseada em uma lenda local e não segue a mesma linha formal dos vídeos produzidos na São Remo. A imagem é p&b, fazendo referência a filmes de terror. Portanto, foge, tanto em termos de temática como do ponto de vista estético, de um tipo de representação da violência naturalista, decorrente de fatos concretos como o uso de drogas, que é a ocorrência mais comum.

Seguindo por essa mesma trilha de comparações, vamos agora relacionar os vídeos produzidos no Centro Cultural Banco do Brasil e aqueles produzidos no Centro Cultural Monte Azul, da favela Monte Azul.

Os descendentes da 3ª dinastia é uma crítica aos cachorros da raça poodle. Na sinopse do filme está escrito apenas: “A culpa é dos poodles”. O vídeo se inicia com uma senhora que chega em casa e vai brincar com o seu cachorrinho. O poodle não perdoa e morde a senhora. Passamos para um depoimento de um homem que interpreta o papel do cientista que fala da personalidade dessa raça em uma loja que comercializa produtos para cachorros (*petshop*). Esse entrevistado, que fala diretamente para a câmera, assume uma postura de entrevistado em uma matéria jornalística televisiva. Um outro depoente aborda o consumo gerado pelas demandas caninas.

O segundo trabalho é *Valores da bolsa*, que começa com um depoimento que os alunos tomaram da produtora Zita Carvalhosa, que nos diz que está sendo entrevistada sobre direito de uso de imagem. Ela sugere que os alunos ficcionalizem o assunto que querem tratar. Mais tarde, somos informados de que o tema é a alta do dólar. Fica a impressão de que o grupo queria ir até a bolsa de valores de São Paulo entrevistar operadores, antes disso procura se informar se seria uma proposta cabível, interpelando a produtora. O grupo acata a sugestão dada por Carvalhosa e grava uma bolsa (objeto)

contendo vários itens, que vão sendo dela retirados: celular, carteira, documentos, etc. Surge uma tela preta, sobre a qual é inserido um áudio com supostas entrevistas ficcionalizadas pelos alunos, que assumem o papel de operadores, algumas delas em inglês. Os créditos são retirados de cartões de crédito onde estão inscritos os nomes dos alunos.

Espandongado foi inspirado no poema “Nosso tempo”, de Carlos Drumond de Andrade. Em *over*, surge um trecho do poema: “Esse é o tempo do partido, tempo de homens partidos”. O vídeo é uma perambulação pelo centro, empreendida por um personagem vestido de terno com uma máscara de palhaço. São mostradas imagens de camelôs, pichações e lixos. O personagem faz um número de malabarismo, tira a máscara e é beijado por uma senhora que parece desconhecer. Surge um segundo mascarado, desta vez com um pacote do Mc Donalds na cabeça e um revólver nas mãos. Um trombadinha rouba a bolsa de uma mulher, foge e maquia o rosto usando o estojo de maquiagem dela. Tudo termina em uma roda de samba.

Já o vídeo *As aventuras de Paulo Triunfo* traz o personagem Paulo Triunfo, que se encontra no momento de produção de um filme pornográfico, no Centro da cidade. Ele visita locações (hotéis de reputação duvidosa); em uma delas a produtora do filme encontra-se deitada na cama, fumando cigarros. Triunfo sai dali e entrevista mulheres na rua, faz perguntas sobre sexo, com o objetivo de selecionar o elenco do filme. O vídeo mostra cartazes de filmes pornográficos e uma grande variedade de índices que nos remetem a esse universo.

É possível verificar que todos os quatro trabalhos do Centro Cultural Banco do Brasil são ficcionalizações, que fazem referência à cultura brasileira ou criam figuras de linguagem para abordar temas de interesse político. Há a ficção inspirada na forma televisiva em *Os descendentes da 3ª dinastia*, a metáfora de *Valores da bolsa*, a abordagem de viés surrealista do universo circense e das figuras do povo em *Espandongado*, até que em *As aventuras de Paulo Triunfo* a matéria é o próprio cinema brasileiro.

Já nos filmes produzidos no Centro Cultural Monte Azul, observamos uma lógica distinta. *Tato* é o retrato do skatista que foi descrito na introdução desta dissertação. Em *Uma menina como outras mil*, a câmera segue uma menina que corre e brinca pela favela. No seu caminho surgem os personagens que habitam esse universo. Um dos meninos

brinca de bolha de sabão, outro de capturar bichos, outro de pipa. No final, ela pega uma bolha na mão e sai de cena correndo.

Rumo retrata a experiência de um adolescente. Ele rodeia uma grade, depara-se com camelôs e transeuntes. Na montagem foram inseridas imagens de pinturas. Surgem imagens p&b do menino se contorcendo na cama e, em seguida, uma animação dele se masturbando. Com base no desenho vemos que, do sêmen surge novamente um menino, como se ele tivesse renascido de si próprio. Surge uma imagem final do adolescente olhando para o seu redor. Enquanto isso, a trilha sonora traz “Vamos nessa”, de Itamar Assunção.

O depoimento de um ex-alcoólico serve de base para *Vira-vira*. O personagem conta uma história verídica: mudou-se de Goiás para São Paulo em 1978, quando passou a viver um mundo de fantasias ocasionado pelo uso do álcool. Tinha dificuldade de subir as escadas do morro, vivia caído pelas ruas – esses trechos são encenados por um aluno. Hoje, diz sentir prazer em pequenas coisas da vida (o sorriso do filho, o abraço da mulher). Ao final, é mostrada uma encenação de um ritual de hip hop, chamado Santa Ceia de Rapers.

Mais uma vez, voltam as questões sociais: a bebida e a falta de emprego. Entretanto, aqui são tratados de forma a mostrar mensagens que os exemplos de vida de personagens da favela podem transmitir, sempre com a preocupação de mostrar imagens documentais da favela, vistas panorâmicas, planos abertos e *travellings*.

É preciso observar que a própria iniciativa de tomar imagens no Centro da cidade ou em uma favela em si já seria suficiente para gerar imagens diferentes, pois se tratam de paisagens distintas. Para intensificar ainda mais essa diferença, surge todo o universo sócio-cultural que habita cada uma dessas geografias e, portanto, serve de elemento para o vídeo.

Chegamos a conversar com o coordenador das oficinas sobre essa distinção na estilística dos trabalhos por região. Observamos que haveria uma tendência à abstração ou a tomar de forma expressiva os recursos do vídeo, nas oficinas realizadas em centros culturais localizados nos Centros Culturais e no Centro financeiro da cidade. Ao passo que as oficinas em regiões periféricas teriam ocasionado um tipo de abordagem mais naturalista, em que o vídeo é usado para mostrar um retrato de determinada comunidade, seus personagens, grupos, iniciativas, problemas e soluções, em geral com uma narrativa diluída.

Christian concordou com nossa observação, fazendo a ressalva de que em alguns casos não é possível ver unidade nem em uma mesma região ou mesmo em um grupo de trabalho localizado na mesma região, lembrando que os grupos enfrentam muitas disputas internas ao longo do processo, justamente porque há diferenças de concepção.

Segundo ele, o que caracteriza os vídeos produzidos em oficinas são justamente essas muitas concepções presentes no mesmo trabalho. Como cada grupo envolve pessoas diferentes, que muitas vezes nunca se viram antes, há um processo de negociação para que o filme saia. Cada um tem uma aspiração, que terá de expor e negociar no grupo. “Os filmes são meio ‘frankstein’, ou filmes com vontades diferentes, o que faz com que esses trabalhos tragam uma estética um pouco nova também.”

É possível perceber essas misturas em filmes como o próprio *Vira-vira*, citado anteriormente. Alguns dos integrantes queriam falar sobre alcoolismo, entrevistando um ex-alcoólico, já uma outra facção queria fazer a chamada Santa Ceia de Rapers. Surgiu a idéia de aproveitar as duas propostas, dentro do vídeo.

O projeto acontece em locais que reúnem públicos diferentes. Foram ministradas oficinas no Espaço Cultural Tendal da Lapa, por exemplo. Nesse caso, tanto o estudante de classe média, como gente que pega trem por ali e viu que estava tendo inscrição para oficina de vídeo pôde participar. Foi possível, dessa forma, agrupar adolescentes de classes sociais diferentes e de diversos níveis de escolaridade, o que, de acordo com a avaliação do coordenador, enriquece os trabalhos.

Os centros culturais são locais em geral de fácil acesso, integrados por ônibus e metrô e que contam com um público que frequenta eventos culturais e que certamente tem um perfil diferente de outro público com o qual a Kinoforum também trabalha e que se mantém afastado desse universo.

“Eu vejo que muitas vezes, quando um aluno vai se deparar com uma situação de ficção, tem um diálogo. A diferença é que, muitas vezes, o aluno, vamos dizer, mais estudado, ele vai querer talvez fazer uma coisa muito mais... ele projeta mais como que é a decupagem daquela cena, por exemplo. E quando é, por exemplo, em Heliópolis, não. É assim: ‘Tem um sujeito falando ali, tem um sujeito falando aqui’. Agora, os resultados disso... uma coisa não quer dizer que... Não quer dizer que se projeta mais, organiza mais, está mais bem preparado de escolaridade vai fazer um filme melhor”.

Com a experiência prática dessas oficinas, a equipe tem optado por não cobrar dos alunos uma decupagem muito precisa, com ligações entre as seqüências, ainda na fase do

roteiro. Christian enfatiza a necessidade dos alunos estarem com os temas em mente e saírem para gravar tendo a idéia da produção, de onde deve ser feita a cena, mas não obrigatoriamente das ligações entre elas.

Em função também dessas diferenças, Christian admite que as aulas são planejadas tendo em vista o lugar onde se está ministrando oficina. A começar pela aula teórica, que é dada logo no início, tudo é adaptado para o grupo específico com o qual se trabalha.

“Apresentar o movimento do cinema novo, historicamente, citando datas, pessoas e a importância, a cultura, e citar muitos cineastas, isso não tem muito cabimento numa oficina em Heliópolis, por exemplo, onde eles estão é preocupados em levar o clipe deles, a música deles, e que aquela música... e eles não têm essas referências lá, infelizmente, né, claro que infelizmente. Mas, isso não quer dizer que a gente deixa de falar sobre isso. Mas, o importante mesmo é a realidade do sujeito e como ele vai tratar ela. E a gente tem a obrigação de adequar a oficina a isso e dar liberdade para que ele possa fazer o vídeo dele mesmo que seja uma coisa que a gente não goste tanto.”

A seleção do local onde são ministradas as oficinas é feita pela equipe da Kinoforum, que procura contactar entidades da região. Heliópolis foi escolhida por causa da Unas (União dos Núcleos de Associações), que, na avaliação do coordenador das oficinas, é uma instituição séria, que desenvolve um trabalho importante para sua região. Para a instituição, é uma oportunidade de ter em seu interior pessoas que possam gravar eventos, fazer clipes, enfim assumir demandas de produção de imagens da comunidade.

Pelo fato das atividades da oficina acontecerem nos fins de semana, ao longo da semana os alunos se encontram para discutir roteiro, visitar locações. Não chegam a gravar sozinhos. Isso ocorre no segundo final de semana e sempre com um acompanhamento de professores. Christian em geral fica entre os grupos, junto com mais um ou dois coordenadores pedagógicos que são convidados assim que as oficinas são agendadas. As gravações podem ocorrer simultaneamente, já que a Kinoforum conta com o apoio da JVC, que lhes forneceu quatro câmeras digitais Mini-DV.

Depois de assistir ao que foi gravado, no terceiro fim de semana, os professores levam os equipamentos de edição para finalizar os vídeos. O operador desse equipamento é um técnico, que, de acordo com Christian, é um profissional integrado dentro da dinâmica das oficinas, “não é um editor querendo fazer o filme dele”. Os alunos acompanham esse trabalho.

Na edição, são usados quatro computadores i-macs (portáteis). Os computadores foram conseguidos através de uma parceria com a Apple. Os programas (i-movie e final

cut) são apresentados para os alunos, para que eles saibam o que está acontecendo, onde está aquela imagem, aquela seqüência, aquela cena que eles querem colocar. Eles podem também pedir o que quiserem, dizer o que não gostaram e pedir para mudar, apesar de não chegarem a operar esse equipamento diretamente.

Existe a perspectiva de formar, entre ex-alunos de oficinas, pessoas interessadas em trabalhar com edição. Num primeiro momento detectaram um entrave decorrente da grande diferença de escolaridade em uma mesma turma. No entanto, entenderam que isso poderia ser superado com uma segunda oficina.

Para aqueles que querem avançar no trabalho com o vídeo, abriram inscrição para uma segunda oficina oferecida para ex-alunos, por área específica: edição, fotografia/câmera, roteiro/direção ou produção. Essa segunda, mais extensa, dura 20 dias, distribuídos ao longo de um mês e meio. Entre os alunos do projeto piloto dessa segunda fase, foram formados dois editores, que começaram a atuar como assistentes de editores dentro das oficinas.

Outro resultado decorrente desses anos de trabalho foi a formação de um acervo de filmes produzidos em oficinas ministradas pela Kinoforum em diversas regiões da cidade, o que possibilita hoje que as oficinas sejam abertas com a exibição de filmes produzidos dentro do projeto.

“A gente abre a oficina com exibição dos trabalhos feitos em oficinas anteriores, até porque a gente percebe que tem muito melhor resposta do que qualquer programação de curta-metragem. Ou seja, não adianta a gente querer empurrar a nossa linguagem predominante pra periferia porque eles preferem outras. A nossa leitura da periferia não é tão interessante para eles quanto a leitura que outra pessoa moradora da periferia faz. Eu vejo isso concretamente com a reação do público muito entusiasmada com o trabalho das oficinas.”

Os resultados das oficinas são exibidos, inéditos ainda, no Festival de Curtas-Metragens de São Paulo, dentro da programação da mostra Formação do Olhar. Depois, são exibidos nos locais onde foram produzidos, sendo que se procura promover um intercâmbio. Por exemplo, em Heliópolis, os alunos da primeira oficina de 2003 vão assistir a todos os vídeos feitos em Heliópolis e os vídeos produzidos em Brasilândia. Em locais, como Monte Azul, que é o primeiro lugar em que se fez oficina, a equipe volta para exhibir os últimos trabalhos, na tentativa de manter o relacionamento com as comunidades.

“A gente inscreve esses vídeos em todos os festivais nacionais e internacionais que a gente tem acesso. Isso é muito legal desse projeto estar dentro de um festival, que tem muito contato. Esses vídeos são selecionados tanto enquanto vídeos feitos em oficinas, como

vídeos competindo com qualquer outro trabalho independente do modo de realização. A gente agora conseguiu de um vídeo nosso ser selecionado, o *Defina-se*, feito na Cidade Tiradentes. Vai ser exibido no festival de Toronto, no Canadá, um festival super-concorrido em que outros filmes brasileiros, vários outros, em 35 mm, não conseguiram. E não foi selecionado porque é de oficina, foi selecionado porque gostaram do vídeo.”

Em 2002, tanto o Canal Brasil como a TV Cultura exibiram diversos trabalhos feitos no primeiro ano das Oficinas Kinoforum. E, ainda em relação à distribuição, todos os participantes das oficinas ganham uma fita VHS com as produções deles e de outras oficinas, com capinha e tudo, para também poderem exibir onde quiserem, em escolas ou instituições do bairro.

Christian acredita que os trabalhos desenvolvidos em oficinas como a Kinoforum estejam produzindo uma revolução não apenas do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista do público.

“Estamos num momento em que o cinema brasileiro quer de novo se aproximar do seu público. Muitas vezes o cinema brasileiro tenta ser popular colocando atores de televisão aberta nos filmes. Isso no meu modo de ver é uma farsa. Ao invés disso, o que a gente está fazendo é deixar claro que talvez eles não queiram escutar tanto o que mais a gente tem a dizer. Eu acho que a gente está mostrando o que pode ser uma revolução do ponto de vista de público e do ponto de vista da estética, que sim cinema pode ser feito de outras maneiras, que não são só aquelas que ensinam as faculdades, e que o cinema não é um sistema de regras rígido e que essa liberdade, do ponto de vista estético é muito importante e que esses outros olhares são fundamentais se a gente quiser realmente ter um cinema brasileiro que seja assistido pelo povo brasileiro. Então, tem que ser criada uma via de duas mãos para o cinema brasileiro com o seu público, ao invés de um cinema tão concentrado financeira e esteticamente.”

Uma das ações que favoreceria essa proposta seria o fortalecimento das entidades locais, onde acontecem as oficinas de vídeo, para que se transformem em núcleos de produção de vídeo, com vistas a, num futuro próximo, tornarem-se também pontos de exibição. Isso começa a acontecer nas instituições mais organizadas, como os centros culturais de Monte Azul e Cidade Tiradentes. A perspectiva é que esses núcleos de produção tivessem um trabalho permanente de vídeo e que, então, pudessem receber um público externo: “A gente virar público deles”.

A Kinoforum procura estabelecer uma relação de troca entre o projeto das oficinas e as entidades locais. Em Heliópolis, o forte é uma rádio comunitária. Desde o primeiro momento, as oficinas foram anunciadas na rádio. Também os vídeos usaram a rádio como objeto de gravação. Depois, quando foram exibir, a rádio divulgou.

Muitas vezes começam a desenvolver o trabalho tendo contato com apenas uma entidade e, quando estão dentro do bairro, entram mais duas ou três. Assim, uma oficina pode integrar grupos que não tinham contato antes do projeto, apesar de atuarem na mesma região.

Mais do que recursos financeiros e técnicos, o grande problema é que muitas vezes essas instituições não podem abrigar os equipamentos de vídeo porque, de acordo com as previsões de Christian, estariam destruídos em poucas semanas. Então, há um desafio muito grande no sentido de como viabilizar esses núcleos de produção locais, do ponto de vista logístico.

Outro problema que esses núcleos enfrentariam, segundo o coordenador das oficinas, seria a reprodução da linguagem que os alunos estão acostumados a ver nos canais abertos de televisão (jornais sensacionalistas e filmes comerciais). Christian afirma que seria muito bom dar câmera para quem nunca teve contato com o vídeo, nunca fez um curso, mas essa não é a situação dos alunos. Em geral, eles têm uma formação, que se dá no contato com a programação televisiva. Nesse sentido, as oficinas seriam importantes para mostrar outras referências. Mostrar outras épocas e outros autores, que estão de fora desse universo.

“Ensino cinema marginal porque é mais livre, também porque é baseado no sonho, então a gente procura estimular essa coisa inconsciente, a gente sempre pergunta ‘O que que vocês sonharam?’ para incluir no roteiro. E também, depois, estimular essa improvisação e criatividade da câmera para transformar os roteiros.”

A Kinoforum envia para os participantes de oficinas informações sobre exibições de filmes brasileiros, através de *mailing*, que organizam com informações dos participantes. As locadoras que trabalham com filmes brasileiros são poucas e estão localizadas no Centro financeiro da cidade, por isso a idéia é investir em videotecas na periferia, no sentido de disponibilizar filmes e formar salas de cinema fora do Centro.

“Acho que o Estado também tem que dar conta disso, a Agência de Cinema Brasileiro [Ancine] tem que dar conta disso, ao invés de discutir com quantos milhões que é legal fazer um filme do Barreto. Com 20, 30 mil a gente faz quatro vídeos aí melhores do que uma produção que se pretende popular. Tem que acabar com essa farsa do cinema brasileiro tentar ser popular e nunca conseguir. Não é assim que a gente vai ter um público brasileiro. O público brasileiro vai existir quando eles estiverem fazendo filmes também, que tem a ver com a condição de você se olhar no espelho, com a auto-estima. O cinema é um reflexo da vida. Muitas vezes por isso que tinha essa coisa de acharem que o cinema brasileiro era ruim. Por quê? Por que é uma forma de se esconder.”

Christian tem convicção de que a produção de cinema brasileiro vem se democratizando nos últimos anos. Percebe isso no próprio Festival de Curtas-Metragens de São Paulo, que era o maior festival de curtas da América Latina e só exibia em 35 mm. A partir de 2002 passa a exibir vídeos de oficinas realizadas em algumas cidades brasileiras.

Segundo ele, os produtores de festivais de cinema e vídeo estariam perdendo o preconceito em relação a vídeos produzidos em outros contextos, incluindo aí as oficinas. O coordenador das oficinas Kinoforum detecta isso em sua própria mudança de postura em relação a essa produção. No início, recebia inscrição desses projetos, como produtor do Panorama Brasil do Festival de Curtas-Metragens, assistia aos filmes e pensava “Será?”. Hoje chega a afirmar que o público prefere vídeos feitos por não-cineastas aos produzidos dentro do circuito.

As Oficinas Kinoforum têm parceria com a JVC e com a Apple e são patrocinadas pela Petrobras, mesma empresa que patrocina o Festival de Curtas. Para o futuro, Christian pensa em buscar novos patrocinadores para estender esse trabalho por mais outros pontos na capital paulista e também para o interior do estado. Há também no horizonte a possibilidade de trabalhar com oficinas dentro de escolas.

4.2 BH Cidadania

A Prefeitura de Belo Horizonte realizou pesquisa para detectar onde estavam os maiores índices de risco social e de violência em cada uma das nove regiões administrativas do município. Nesses locais, foram implantadas ações específicas de assistência social para sanar os problemas encontrados. O conjunto de ações planejadas para essas áreas foi chamado de BH Cidadania.

Em 2002, para lançar o BH Cidadania nas regionais, foi promovida uma Rua do Lazer, atividade na qual são instalados equipamentos para recreação em uma rua fechada. O objetivo era divulgar o projeto internamente nas comunidades. A equipe do Crav (Centro de Referência Audiovisual), aparelho público ligado à Secretaria Municipal de Cultura, ficou encarregada de instalar uma videocabine nesse evento, depois de contar com uma consultoria da professora do departamento de Comunicação Social da UFMG, Regina Mota.

Não estavam previstas ações posteriores usando o vídeo. A videocabine seria apenas uma intervenção pontual para convocar a participação no projeto. Feita a videocabine em cada uma das regionais, o material foi editado e mostrado para as comunidades envolvidas. Ao exibir esse material, ocorreu ao cineasta Sávio Leite³, responsável pela realização das videocabines, a idéia de propor que fossem incluídas, entre as ações do programa, oficinas de vídeo.

Sávio formou-se em Comunicação Social, em 1993, na Faculdade Newton Paiva. Logo em seguida, fez a prova do programa de mestrado da Escola de Belas Artes, da UFMG, onde iniciou uma pesquisa sobre Cinema Marginal não-concluída. Sempre colocou em primeiro plano a necessidade de ter experiência prática em cinema.

Tornou-se sócio-fundador da Associação Curta Minas, fundada em 1997 com o intuito de realizar uma série de ações de incentivo ao curta-metragem no estado. Embora tenha sido descrente desde o início com “essa coisa de associações”, está, desde a fundação do grupo até hoje, participando de suas atividades. Avalia que o Curta Minas é um projeto bem-sucedido, que consegue produzir, com regularidade, mostras, prêmios e discussões. Acabou atuando em vários filmes curtos produzidos, a partir de 1998, em Minas.

Em todas essas experiências, Sávio sugeria aos diretores que deixassem por conta dele a realização do *making of* dos filmes. Foi a maneira que encontrou de observar os diretores trabalhando e se preparar para assumir seus próprios filmes.

Depois dessas primeiras experiências, realizou dois filmes curtas-metragens: *Mermitões*, transposição do apocalypse para os dias atuais, e *Marte*, uma narração sobre o deus da guerra. Como ele mesmo diz, ambos se caracterizam por apresentar um lado “meio escatológico”.

Os dez anos de atuação no mercado de cinema e vídeo, em Belo Horizonte, renderam a Sávio muitas críticas sobre esse meio profissional. Ele não esconde as dificuldades que teve para produzir seus filmes e se inserir nas produções locais. Mas avalia que houve um grande avanço nos últimos anos, pois considera que estamos vivendo um “boom do cinema”.

Quando começou a investir em cinema, os cursos eram apenas teóricos e não davam margem a experimentações. Ele não teve dúvidas de que os cursos de vídeo que estava

³ Entrevista concedida em 02.07.03.

propondo ao BH Cidadania poderiam ser melhores do que os cursos que ele mesmo teve a oportunidade de frequentar. Afirma que os cursos eram esporádicos, teóricos e não havia equipamento disponível para gravar ou editar, coisa que ele não gostaria que acontecesse na sua proposta.

Por nunca ter desenvolvido trabalhos envolvendo comunidades, estava espantado com a potencialidade desse tipo de atuação.

“A gente mostrou nas comunidades o resultado da videocabine. Foi super legal porque o povo morria de rir, ficava impressionado de ver o vizinho, a mãe, o pai, o irmão se falando. Eles adoraram se ver. Essas oficinas aqui na Prefeitura nunca tinham essa coisa do audiovisual. Era sempre oficina de artes plásticas, dança, música, circo e nunca teve audiovisual. Como eu estava envolvido com a videocabine falei ‘Por que não fazemos umas oficinas de audiovisual, dentro dessas regionais?’”

De responsável pelas videocabines, tornou-se o coordenador das chamadas Oficinas de Audiovisual, do programa BH Cidadania. Na verdade, a atuação de Sávio até mesmo em relação às videocabines lhe pareceu limitada. Segundo lhe falaram, ele teria apenas de ir até as comunidades no dia marcado da rua do lazer, colher os depoimentos e editar o material.

Tratou de circular pelas comunidades antes mesmo do evento da rua do lazer. A idéia era convocar as pessoas para participar, explicando como iriam funcionar as gravações da videocabine.

“A gente ia nos lugares panfletar ‘Oh! Vai ter uma videocabine, é importante que você que é líder comunitário vá lá e fale das dificuldades da sua vila. Você que conhece muitas pessoas, chame essas pessoas para dar o seu depoimento, ou falar mal ou falar bem ou falar qualquer coisa, mas para gente ter um retorno do que vocês estão precisando’. Então, a gente fez essa mobilização antes e foi uma mobilização que a gente foi várias vezes nas vilas.”

Nessas visitas para convidar as comunidades, fez tomadas de imagens com a intenção de inserir na edição final do material. No dia da rua do lazer, ao invés de ficar apenas com a câmera fixa com um cenário atrás, onde estava estampada a logomarca do projeto – isso era o esperado que fosse feito – saiu também pelas ruas com a câmera na mão, gravando imagens das pessoas.

A edição final das videocabines, feita por região, apresenta os depoimentos dos moradores e quase sempre é inserida uma imagem que cobre o final da fala do depoente. Então, por exemplo, temos na região Oeste um adolescente que afirma sentir falta de quadras de futebol na sua vila, daí entram imagens de um jogo de futebol ocorrido na

região. Em geral, as imagens reafirmam, reiteram, o que os depoentes falam, servindo como uma espécie de ilustração.

Grande parte dos depoimentos reflete, de maneira geral, preocupações com a questão da violência e há preocupações específicas com as questões do lazer (é importante notar que os depoimentos foram colhidos dentro de uma atividade de lazer atípica nas regiões), sobretudo por parte dos jovens, e da educação, que parece afetar tanto jovens quanto adultos.

Com as mobilizações em função da divulgação da videocabine e com as gravações que fez, Sávio começou a entrar em contato com as comunidades. Até porque essa realidade acabava interferindo fortemente nas condições de trabalho dele em cada local.

“Então, eu ia para fazer mobilização, ia com a câmera, filmava a vila. Em algumas vilas não podia entrar, por exemplo Vila Colônia, lá em Venda Nova. Morro das Pedras a gente também não pôde entrar. Por causa da violência, o pessoal lá da vila mesmo falava que era melhor não entrar. ‘Oh! Foram assassinadas três pessoas aqui ontem. É melhor não entrar, entrar com câmera de jeito nenhum’. Então, em alguns lugares a gente não tinha acesso.”

Depois da aprovação do projeto das Oficinas Audiovisuais, houve um período de seis meses aguardando a liberação de verbas. A equipe de professores se preparava para assumir oficinas com previsão para durar quatro meses, seis horas por semana. Em princípio, seriam atendidos 80 adolescentes, de 14 a 21 anos, em oito comunidades envolvidas no projeto.

A proposta que o coordenador das oficinas passou aos professores que contratou envolvia três fases de trabalho: teórico, com exibição de filmes; prático, com gravações, e, por fim, a edição dos vídeos, que seria feita no Crav. Sua preocupação foi chamar pessoas com experiência de atuação na área. Os professores contratados são profissionais da área de vídeo ou cinema, alguns com ênfase em animação e outros com experiências mais voltadas para o documentário.

Mas, nesse intervalo entre as mobilizações da videocabine e o início efetivo das oficinas, muitos dos alunos que estavam inscritos não apareceram. Alguns se mudaram, outros trocaram de turno na escola, outros arranjaram emprego. A princípio, estavam estipuladas 25 vagas por regional. Só foram preenchidas 80, no total. Havia casos de regionais com apenas três alunos frequentando as aulas. Sávio considerava importante

manter as oficinas de vídeo mesmo com poucos inscritos. “Se temos apenas três alunos, são três alunos interessados”, defendia.

Acreditava que a partir do momento em que a primeira safra de filmes fosse produzida e viesse a ser exibida nas comunidades o problema poderia ser revertido. Baseava-se na experiência anterior da videocabine, que fora complicada do ponto de vista da entrada da câmera nas comunidades, mas, com a exibição do material, surgiu o interesse da comunidade em relação a suas imagens.

Sávio retomou então a tática que havia empregado na divulgação da videocabine. Voltou às favelas com uma nova ação de mobilização, agora com uma inserção mais específica no sentido de divulgar as oficinas junto aos adolescentes. O resultado dessa investida foi positivo, entretanto, não exatamente do ponto de vista das negociações com as comunidades, mas com a Prefeitura, visto que, mesmo onde havia menos alunos do que o planejado, as oficinas acabaram acontecendo.

Durante a fase teórica dos cursos, foi dada prioridade à exibição de curtas-metragens. Sávio explica que a idéia era mostrar para os alunos que havia um pensamento por detrás dos filmes e, tal como os cineastas realizadores ali puderam pensar seus filmes os alunos também poderiam. Contribuiu nessa escolha o fato de ser o curta-metragem o próprio formato no qual os alunos produziriam. Existia também uma intenção de buscar trabalhos que tivessem sido realizados em regiões diferentes do Brasil e que se utilizassem de gêneros e estilos variados.

“Por que o cara lá da vila não pode ter acesso a um filme do Eduardo Coutinho? Ou a um filme de qualquer outra pessoa? Pode ser um curta-metragem. A gente está querendo passar para eles coisas que eles não conseguem ver na televisão, coisas que eles não conseguem ver em outro lugar.”

Mais do que oferecer aos alunos do BH Cidadania uma carreira profissional em vídeo ou cinema, que Sávio acredita ser impossível assegurar até mesmo para si próprio, aposta que as oficinas têm um papel importante no que diz respeito à “auto-estima” das comunidades. Cita a exibição dos trabalhos em uma seção, dia 18 de agosto de 2003, na Sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes. Seus alunos nunca haviam ido ao Palácio das Artes antes. Entraram lá para assistir a um filme feito por eles.

Conseguiu também a exibição dos vídeos na Rede Minas, tendo em mente essa perspectiva de que seria importante para os alunos terem suas imagens veiculadas por uma

emissora televisiva. E ainda mandou alguns trabalhos que julgou mais bem cuidados para concorrerem em mostras competitivas nacionais de festivais de vídeo.

Em um texto de apresentação que fez para os filmes produzidos nas oficinas, assinado junto com Beatriz Goulart, Sávio escreve o seguinte:

“(...) O vídeo neste momento representa esse outro na comunidade e descola do adolescente seu olhar de si mesmo para o vizinho, amigo, seus pais, a vila e o Centro da cidade. Diferente da tela efêmera da TV, que espelha mas não abstrai, o vídeo vem reiterar a auto-imagem do adolescente propondo-lhe uma versão criativa de si e do mundo (...)”

Interessante notar que a proposta conceitual do projeto muito se aproxima daquilo que propunha a definição clássica de documentário, então entendido como o tratamento criativo da realidade.

Quando avalia o resultado das oficinas, Sávio diz que sua aposta é que essa experiência dos adolescentes com o vídeo seja algo transformador na vida deles, no sentido de que eles desenvolvam, lançando mão da invenção, outros olhares sobre o mundo ao redor.

“Eu não posso falar para eles [alunos do BH Cidadania] que eles vão conseguir emprego depois do curso porque eu sei que as coisas não são simples. Mas também nada impede que eles cheguem daqui a dez anos melhor do que eu. O cinema é uma arte coletiva, que você depende das pessoas, você depende da pessoa que você vai estar entrevistando, você depende de uma pessoa amiga, você depende de todo mundo. A gente não promete nada disso para eles. Mas a gente está tentando que esses meninos desenvolvam um olhar diferente sobre a realidade. Então, ele mora lá no barraco dele, do jeito que for. Por que tem uns caras que são bacanérrimos, são geniais. Um cara que mora num barraco minúsculo, ele mora na sala, não tem o quarto dele, é meio triste assim, mas é a realidade. Então, eu estou dando essa contribuição. É dar oportunidade para essas pessoas. Porque a arte nesse país não é para eles.”

O coordenador das oficinas do BH Cidadania parece ter acompanhado de perto o desenvolvimento de cada oficina. Ao nos relatar sobre o projeto, citou casos específicos envolvendo um ou outro adolescente, falou sobre como se deu o desenvolvimento do trabalho em cada uma das regionais e mostrou fotos tiradas por ele do processo das oficinas em cada comunidade. Além da atuação como coordenador, chegou a participar como oficineiro na regional Leste, junto com Maria de Fátima Augusto.

“Tem um menino lá na Leste que é um menino super-rebelde. E esse menino você precisa de ver a alegria dele, ele não falta uma aula. Por que tem aquela coisa ‘Eu sou o câmera’, entendeu? ‘Essa imagem fui eu que fiz’. E é um menino super-rebelde, quase não te escuta, mas a partir de momento que você solta a câmera na mão dele, ele transformou. Então, eu acho que isso é uma das coisas mais bacanas. Eu acho que a gente não conseguiu atingir o número de alunos que a gente queria, mas a gente conseguiu despertar neles a vontade.”

Na regional Leste foi produzido o vídeo *Contaminação Sonora*. Trata-se do videoclipe de um rap, criado pelo Nuc (Negros da Unidade Consciente), grupo formado por moradores do Alto Vera Cruz. O trabalho atende uma demanda que os alunos trouxeram para a oficina: a divulgação dessa banda.

O vídeo apresenta basicamente imagens dos integrantes do Nuc nas ruas da vila onde moram, onde surgem também grafites, imagens de transeuntes nas ruas, policiais em viaturas. Essas imagens, intercaladas com imagens tomadas em shows do grupo, cobrem o rap, que diz o seguinte:

“Do Alto Vera Cruz vem um furacão que estremece o chão, passa a frente a revolução. Sendo a voz do povo da favela, olho de quem não enxerga, sobreviventes da guerra, guerrilha. O poder da palavra aqui é a maior arma, usada de leste a oeste. Eu vou dizendo ‘axé’, transmitindo o poder para todos os manos e manas. E pode ter certeza, renegado um rebelde, hoje, um soldado da revolução em Nuc faz parte da minha vida lutar pela periferia. É sério... O desespero da menor de idade que acaba de engravidar. Somos iguais a você, aliados, representantes do Buraco do Sapo, Sumaré, Cruzeiroinho, Alto Vera Cruz. Aumenta o som no talo, o morro tá fechado, desorganizado... Nem a farda dos PMs, nem a caneta do ACM não interferem não, tem efeito não, a população não quer mais o sangue derramado, aí aliado larga o berro, pega o livro que vai ser clima de tensão, revolução, transformação, contaminação, contaminação sonora.”

Outra oficina que também originou um videoclipe foi a que aconteceu na regional Norte, onde foi produzido *Música e Soldados*. Tanto a música como as imagens tratam do tema da violência. O segundo vídeo produzido na mesma regional, intitulado *Felicidade é*, aborda a diversidade musical da região, intercalando depoimentos de integrantes de bandas (vão do pagode ao heavy metal evangélico), trechos de shows e trechos de interpretações dos grupos para a câmera.

A opção pelo formato videoclipe é algo recorrente nesse e em outros projetos de vídeo comunitário. É possível também identificar vários trabalhos que abordam uma modalidade musical específica ou a diversidade musical em uma região, sem chegar a incorporar o formato videoclipe. Esses trabalhos não estão presentes, quando existe uma postura específica dos coordenadores das oficinas para combater esse tipo de manifestação, como vimos no caso das Oficinas Kinoforum.

Junto com a música, surge também a violência que nem sempre é apenas um tema dentro das oficinas. Na regional Barreiro, a oficina, ministrada por Adriane Pureza, ocasionou um filme de terror policial. A professora, admiradora do cinema marginal, viu-se em uma situação capciosa: os alunos contaram, como sendo verídico, o caso de um

adolescente morador da região que matou a facadas todos os seus amigos. Decidiram, conjuntamente, encenar o ocorrido para a câmera, transmitindo o clima de medo e terror que rondava a história, que foi intitulada *Quem será a próxima?*. Segundo pesquisas empreendidas pelo projeto BH Cidadania, a área dentro da regional Barreiro chamada Independência, onde foi feito o vídeo, apresenta alto grau de violência e grande incidência de transtornos mentais.

A mesma professora ministrava oficina na regional Centro-Sul, na vila Santa Rita de Cássia, mais conhecida como Morro do Papagaio. Logo nos primeiros dias de gravação, todo o equipamento da equipe (câmera, tripé e microfone) foi roubado em um assalto à mão armada. Durante algumas semanas permaneceu o impasse sobre o futuro daquela oficina, chegou-se a cogitar a possibilidade de interrompê-la. Entretanto, optaram por uma oficina de animação, na qual as gravações seriam realizadas fora da vila, em uma sala do Crav.

O resultado dessa nova oficina foi o vídeo *Brinquedos Óticos*, que traz formas de animais se movimentando, como peixes nadando no mar, crianças brincando de corda, gangorra, carrinho e pipa. As imagens da gravação interrompida não foram recuperadas.

Interessante observar que, ao verem negadas as possibilidades de colher imagens reais de sua região e mesmo de trabalhar dentro daquele contexto, os adolescentes tenham optado por realizar desenhos animados que nada trazem da realidade concreta deixada para trás. Uma hipótese que podemos aventar é que existe uma diferença muito grande de se trabalhar com uma proposta documental, calcada na tomada de imagens do mundo, e uma proposta outra, centrada na criação de desenhos ou na sugestão de encenação com presença de elementos cênicos sugestivos de outras possibilidades que não a representação do contexto próximo.

Outro tema comum às periferias dos grandes centros, que está fortemente presente nos trabalhos documentais empreendidos nesses locais, é o uso de drogas. No BH Cidadania, o tema foi objeto do filme produzido na regional Venda Nova, *Drogas, minutos de alegria, segundos para a morte*, que traz depoimentos de usuários de drogas e entrevistas com psiquiatras e psicólogos sobre a dependência causada nos usuários.

No pólo oposto estão as brincadeiras de crianças, tema do vídeo *Criança é Criança em Qualquer Lugar do Mundo*, realizado em uma oficina da regional Pampulha, sob

responsabilidade da artista plástica Cássia Macieira. Esse trabalho é composto de tomadas de imagens de crianças brincando de pipa, futebol e brincadeiras de mão.

O segundo vídeo produzido nessa mesma regional é *Família*, que apresenta uma série de depoimentos, seguindo a estética da videocabine. As pessoas falam diretamente para a câmera o que consideram ser “família” para elas. Em montagem paralela, surge a definição de família encontrada no dicionário Aurélio, que é escrita na tela a partir de uma animação em massinha de modelar.

O último vídeo feito na Pampulha é um trabalho que aproveita o espaço físico da instituição onde ocorreu a oficina. Em *Vídeo Croquis*, a câmera permanece fixa e capta, quadro a quadro, as crianças encenando situações que aproveitam a arquitetura do prédio. Então, elas fazem pequenos jogos, como entrar em uma porta e sair em outra ao lado, por exemplo.

Já na regional Nordeste foi feito um vídeo que trabalha com humor e influências surrealistas o problema da transmissão da dengue pelo mosquito *aedes egypt*, que a região enfrenta. Foram convidados atores (Ezequias Marques e Fred Duts) para encenar junto com as crianças uma história, na qual um cientista cria o mosquito que vai fazer uma série de vítimas no bairro União, onde o vídeo foi feito. Os atores são o cientista e o mosquito.

Ficou por conta das crianças e da professora Elisa Gazzineli, produtora de Belo Horizonte que participou das primeiras experiências do projeto TV Sala de Espera (ver Imagem Comunitária), encenar as reações de vítimas da dengue. O vídeo *Aedes, o Monstro Mutante, Gigante, Radioativo da Dengue* compõe-se basicamente de uma seqüência dessas encenações pelas ruas do bairro, passadas em câmara lenta e acompanhadas da música *O Mosquito*, de Arnaldo Antunes, como trilha sonora.

O vídeo produzido na regional Noroeste apresenta um rico processo de produção, no qual vale a pena nos deter. A princípio, seria produzido um documentário institucional de um projeto do governo federal que atua nessa localidade, com foco na questão do meio ambiente. Sávio achou que poderia ser uma experiência interessante para os alunos trabalhar com uma encomenda.

Mas, os adolescentes, ao receberem a visita de representantes do projeto, sentiram-se infantilizados com as explicações que lhes foram passadas. Queriam fazer um documentário para mostrar o que eles achavam mais importante na vila Senhor dos Passos,

onde viviam, e não queriam saber de seguir as diretrizes dadas pelo projeto. Queriam tratar de várias questões, que surgiriam a partir de entrevistas feitas por eles com moradores. A demanda do projeto era centrar na questão do meio ambiente.

Como resultado final, chegou-se ao documentário *Pré-Ambiente*. O vídeo faz menção ao projeto governamental através de um letreiro incluído na edição do vídeo.

“A vila Senhor dos Passos é a primeira comunidade de BH onde está sendo implementado o Programa Habitar Brasil/Bid que é um programa do Governo Federal. Seu objetivo é melhorar a qualidade de vida da população por meio de um plano integrado de ações que propõe a reestruturação urbanística ambiental com vistas a garantir a auto-sustentação das famílias moradoras da vila.”

Esse letreiro fecha o vídeo. Depois dele, aparece uma senhora mostrando o bairro e dizendo que recebe muitos estrangeiros ali para ver as obras. Podemos verificar um contraste com um outro letreiro, incluído na abertura do vídeo, que diz o seguinte: “Este vídeo reflete o olhar dos jovens da vila Senhor dos Passos que de forma livre escolheram os entrevistados, o roteiro das entrevistas e a seleção das imagens”.

Só a contraposição entre um letreiro e outro já nos permite ter uma noção da tensão que houve em torno da negociação da produção desse documentário. Interessante que também as imagens refletem essa problemática. Há depoimentos de pessoas dizendo que depois das obras do projeto governamental, a vila melhorou muito. Uma delas reconhece que melhorou, mas diz preferir como era antes. E ainda há pessoas que reconhecem a importância das obras, mas dizem que ainda há muitos problemas, notadamente a questão do lixo, que a população joga nas ruas e que não é retirado pelo Serviço de Limpeza Urbana (SLU).

As entrevistas são lentas e cada personagem fala livremente, numa metodologia que lembra a forma como Eduardo Coutinho conduz as gravações em seus filmes. Entre uma entrevista e outra, foram inseridos planos com imagens da vila.

Sávio acredita que mesmo nesse caso, em que se chegou a uma situação delicada de mediação das relações entre alunos e interesses de instituições públicas, a experiência foi importante para os alunos, porque eles tiveram que amadurecer em seus propósitos e defendê-los. Apesar desses problemas, ou justamente por eles, o vídeo nos pareceu mais complexo do que os demais do ponto de vista das sugestivas contradições que apresenta.

Para o próximo módulo de oficinas de vídeo do BH Cidadania, estão previstas algumas alterações. Uma dos aspectos que Sávio identificou que seria interessante modificar foi, ao invés de deixar um professor fixo em cada regional, fazer um rodízio. Isso permitiria aos alunos ter contato com visões diferentes, afinal fica a dependência da formação do professor como um forte parâmetro para o tipo de trabalho que será desenvolvido. No caso das Oficinas do BH Cidadania, existe claramente uma diferença entre uma modalidade que tende para o cinema de animação e uma segunda linha mais calcada no documentário.

Para o futuro, Sávio acredita que esses alunos da primeira oficina de vídeo do projeto atuarão como multiplicadores do conhecimento aprendido por eles. Espera que, com isso, as oficinas tenham mais projeção dentro das próprias comunidades, sendo mais buscadas pelos adolescentes. “E se eu descobrir um cineasta, um gênio dentro da periferia será o meu maior prazer, a minha maior alegria. Eu acredito que exista.”

5. Por uma pedagogia das imagens

5.1 Gens Serviços Educacionais

Impossível tratar a questão do uso das imagens na educação, proposta com a qual dialoga a linha do vídeo comunitário contemporâneo que vimos tratar neste capítulo, sem mencionar a importância do pensamento de Paulo Freire acerca desse propósito.

Preocupado em desfazer relações hierárquicas de saber entre professores e alunos, Freire se situa frente aos processos de comunicação que envolvem as relações de sala de aula, incentivando um verdadeiro engajamento político contra as estruturas aí já sedimentadas e que geram uma defasagem entre os sujeitos envolvidos nessa relação.

Sugeriu, através de sua *Pedagogia do Oprimido*¹, que os educadores, ao ensinar a ler e a escrever, utilizassem a linguagem e as imagens que fazem parte do cotidiano dos alunos e rejeitassem a linguagem e as imagens pré-fabricadas retiradas quase sempre de um universo que pouco dizia do sujeito envolvido no processo de aprendizado. Dessa forma seria possível, acionar a inteligência e a percepção dos alunos, ao invés de apenas transmitir um conhecimento distante deles no tempo e no espaço.

Freire concentrou-se ao longo de toda a sua produção na interatividade face a face da sala de aula, nunca tendo se preocupado em estender suas categorias para incluir o vídeo, por exemplo, visto que essa tecnologia não era uma realidade no momento em que ele se dedicou a educação popular. No entanto, tal como observam diversos estudos sobre a mídia alternativa, que poderíamos aplicar ao vídeo comunitário, como o de John Downing, “se por educador dialógico entendemos o ativista da mídia radical, a pedagogia de Freire pode servir de filosofia central em cujo âmbito podemos refletir sobre a natureza da relação produtor ativista/audiência ativa”².

Esse tipo de evocação da obra de Paulo Freire em geral é feito para reduzir a distância entre os emissores e os receptores de uma mensagem, tendo sido fonte de inspiração inclusive para o movimento do vídeo popular no Brasil.

Henrique Luiz Pereira Oliveira já havia apontado não apenas a presença de educadores e comunicadores trabalhando juntos dentro do contexto do vídeo popular

¹ Paulo Freire. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª edição, 1975.

² John Downing. *Mídia Radical*. São Paulo: Senac, 2002, p. 83.

brasileiro como indicou a estreita relação que existiu entre a estética do vídeo popular e a estética dos *eslaides* usados nas atividades empreendidas no contexto da educação popular, no país.

“As discussões sobre capacitação e sobre participação foram uma constante entre os produtores de audiovisual [educadores populares que seguiam os preceitos de Paulo Freire para fazer *eslaides*], antecipando alguns dos temas que se tornaram fundamentais para o movimento do vídeo popular. Existem audiovisuais que viraram vídeos, sem nenhuma alteração. A concepção do roteiro de muitos vídeos tem esta herança bastante presente. Todavia as relações do vídeo com o *eslaide* foram pouco enfatizadas nas genealogias do vídeo popular, que regra geral filiam o vídeo popular ao cinema - o cinema novo e o cinema militante.”³

Foi a partir desse referencial baseado no legado de Paulo Freire que se criou, no Brasil, o conceito de Educomunicação, uma proposta que pretende associar as tecnologias dos meios de comunicação às propostas educativas preocupadas em deixar com que a construção do saber esteja nas mãos daquele que aprende.

Esse tipo de experiência serve como alicerce para o Educom.rádio⁴ e o Educom.vídeo, exemplos de dois projetos coordenados pelo prof. Ismar de Oliveira Soares, do NCE (Núcleo de Comunicação e Educação da Escola de Comunicação e Artes), USP, uma das figuras centrais no país, atualmente, no desenvolvimento dessa linha de pesquisa e atuação iniciada por Paulo Freire. Foi Oliveira Soares quem orientou a pesquisa de mestrado⁵ da psicopedagoga Grácia Lopes Lima⁶, um estudo de caso da experiência radiofônica do projeto Cala boca já morreu, desenvolvido no Gens, uma empresa privada que presta serviços na área da educação não-formal há 15 anos, sempre na região Oeste de São Paulo.

Nos primeiros anos da instituição, Grácia conta que foram aulas de reforço escolar e atendimento psicopedagógico. Em 1995, dão um salto, utilizando os objetivos que sempre adotaram na área de educação para trabalhar com comunicação. Desde então, estão

³ Henrique Luiz Pereira Oliveira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. São Paulo, departamento de história, PUC-SP, dissertação de doutorado, 2001, mimeo, p. 38.

⁴ O Estado de São Paulo, por sua vez, comprou do NCE o projeto Educom.vídeo, que consiste na capacitação à distância de professores da rede pública estadual para o trabalho com o vídeo em sala de aula. Esse projeto, portanto, não previa realização de vídeos.

⁵ Utiliza aporte teórico da Educação, da Psicopedagogia e da Educomunicação para empreender um estudo do programa de rádio Cala boca já morreu. Ver *Educomunicação, Psicopedagogia e Prática Radiofônica - estudo de caso do programa 'Cala boca já morreu'*. Dissertação de mestrado, São Paulo, Departamento de Comunicação e Artes, 2002.

⁶ Entrevista concedida em 12.06.03

envolvidos em um trabalho considerado de Educomunicação, campo que, como o próprio nome diz, envolve as duas áreas.

Nessa época, surge uma rádio comunitária na região e, dentro do Gens, foi criado um grupo de 10 crianças, de 7 a 10 anos, sem fins lucrativos, pra realizar ali um programa. Uniram crianças atendidas na clínica psicopedagógica com outras crianças, em geral amigos das que freqüentavam o Gens. Esse grupo foi preparado para fazer um programa de rádio ao vivo na emissora comunitária, que foi chamado de “Cala boca já morreu - Por que nós também temos o quê dizer”.

“Nós imaginávamos que era necessário as crianças terem um espaço de expressão das suas idéias, dos seus sentimentos e que essa voz fosse potencializada, que fosse ouvida por mais gente. Na emissora comunitária, eles foram preparados, então, para produzir o programa, para apresentar o programa, dominando tanto a linguagem como a tecnologia do rádio.”

Aos domingos, o programa entrava ao vivo, durante duas horas. As crianças se revezavam em tarefas como atendimento telefônico de ouvintes, apresentação e técnica. Grácia conta que, nesse período, estava buscando formas de trabalhar a aprendizagem em um sentido mais amplo. Não abordar apenas conteúdos disciplinares, curriculares, mas principalmente trabalhar a segurança das pessoas, o desenvolvimento da expressão delas, a integração com outros para produzir conhecimento coletivamente. Percebeu que a experiência do programa de rádio era a concretização de tudo o que almejava, no terreno da psicopedagogia.

De acordo com seu relato, as crianças, ao participar do Cala boca já morreu, ficaram mais atentas para dar conta de um programa que era ao vivo, fortaleceram a postura diante dos outros e a curiosidade, nas pesquisas, entrevistas e nas próprias negociações internas do grupo. Enfim, a experiência do programa de rádio aproximava as crianças do que elas queriam aprender, conhecer e fazia com que elas fossem ouvidas tanto pelo público infantil como por adultos, incluindo as suas famílias, diferente daquilo que se encontrava na clínica do Gens para onde em geral eram encaminhadas crianças tidas como fracassadas desde muito cedo.

Essa primeira incursão no rádio se desdobrou no surgimento de um jornal impresso, que chegou a circular nos bairros da região Oeste. Em 1998, o grupo, que já estava junto há três anos, passou pela experiência de produzir vídeos que foram veiculados em um canal comunitário da cidade de São Paulo.

Com o tempo, o projeto que havia sido planejado para crianças até 10 anos teve que crescer porque algumas já estavam com 12 e não queriam deixar o grupo, que se tornou uma turma de amigos. Hoje, o Cala boca já morreu vai até 18 anos e funciona como uma espécie de laboratório não apenas para os adolescentes, mas também para a equipe de professores do Gens. Possivelmente, venha a se constituir enquanto Organização Não-Governamental, seguindo rumo próprio.

Tomamos contato com quatro programas do Cala boca já morreu, exibidos a partir de 98, em uma rede de televisão comunitária. Gostaríamos de chamar atenção para alguns aspectos que envolvem esses programas, antes de passar à descrição dos projetos mais recentes da instituição e seus desdobramentos.

A vinheta que acompanha os programas que são divididos em blocos é composta por uma sequência das seguintes tomadas: crianças atuando dentro de um estúdio de rádio, uma imagem do jornal impresso e desenhos feito por elas, uma criança ensinando a outra a digitar no computador, uma criança escreve em um quadro negro o nome do programa, que é refeito utilizando peças de um jogo educativo. Ao final, surge a logomarca do programa que é um objeto de um lado lápis, do outro, microfone.

A cada início de programa surge um letreiro sob as imagens que diz o seguinte: “Este programa faz parte de um projeto de Educação pelos Meios de Comunicação. Tem imagens e iluminação feitas por crianças de 7 a 12 anos”.

Só essa vinheta e o letreiro já são bastante indicativos desse esforço de associar ícones da educação, como o quadro negro e o jogo pedagógico, com ícones da comunicação, como o microfone e a tecnologia de estúdio. Ao longo dos quatro programas vimos se fortalecer uma tentativa de mostrar que de fato são as crianças que fazem tudo ali e que elas estariam aprendendo por meio do uso do vídeo. A insistência nessas idéias acaba sobredeterminando a atuação das crianças em si, já que o programa parece excessivamente comprometido com os conceitos que o fundam no campo da educação.

É como se a produção das crianças estivesse a serviço da comprovação de uma hipótese, que seria a possibilidade da criança aprender por ela mesma, ao se valer dos recursos do vídeo. As crianças então fazem várias entrevistas, com médicos, artistas plásticos, um veterinário, um biólogo e um meteorologista. Por fim, fica claro que o método

de investigação que o vídeo propõe seria colocar a criança em busca de informações que estão em poder dos especialistas.

Um exemplo claro disso é o uso do formato jornalístico, que emoldura a opção pelas entrevistas aos especialistas, presentes em todas as matérias jornalísticas apresentadas. Todos os temas surgem, portanto, como assuntos a serem perguntados para aqueles que detêm um entendimento maior, ou seja, encontram-se em escala hierárquica diferente da criança. Só aparecem outras crianças em cena a fim de ilustrar aquilo que os especialistas nos haviam dito, ou respondendo a enquetes sobre os temas debatidos por eles.

O programa mais interessante nos pareceu o 4, que traz entrevistas sobre a dor de cabeça e sobre a possibilidade de se perder dos pais, no qual são tratados assuntos bastante próximos do cotidiano das crianças e que não se parecem com as pautas dos telejornais de televisão aberta, mesmo que conservem a mesma estrutura formal de câmera, repórter, entrevistas, alternadas com enquetes e tomadas em estúdio.

A impressão que se tem é que na tentativa de escapar aos esquemas opressores da sala de aula incorre-se em outra esfera de opressões, como aquela das entrevistas que nos mostram os meios de comunicação de massa ou mesmo aquela que os documentários das décadas de 1960 e 1970 nos trouxeram, como Jean-Claude Bernardet já havia nos mostrado (ver capítulo 1).

O modelo de entrevista aplicado no documentário de tipo sociológico analisado por Bernardet pode ser tão hierárquico e opressor quanto uma sala de aula. Não nos parece que as entrevistas feitas por crianças apresentem traços muito distintos das entrevistas efetuadas por documentaristas ou por jornalistas e isso não deixa de ser um problema para o projeto, justamente porque se propõe escapar da lógica considerada opressiva das instituições de ensino.

Grácia entende que é preciso deixar que a criança ou o adolescente realize produtos videográficos a sua escolha, para que, num segundo momento, possam comparar o jeito como eles fazem com a maneira como é feito aquilo que chega pela TV aberta, que, tal como observa, os alunos assistem diariamente.

Segundo ela, as crianças com as quais o Gens trabalha viram muito televisão na vida, portanto sabem muito de TV, o que não sabem é nomear. “Quando você dá uma

câmera na mão da criançada, eles já saem fazendo”, diz. “Eles imitam, mas também há momentos em que não imitam, em que transformam aquela coisa em algo lúdico”.

Explica que estão ensinando vídeo, mas não com o intuito de fazer das crianças realizadores profissionais. Não são cursos profissionalizantes. São trabalhos para alterar as relações sociais através do vídeo e do rádio.

Grácia enfatiza esse potencial que a imagem tem para alterar as relações sociais, a partir da questão da auto-imagem. Segundo ela, quando um integrante de um grupo, seja criança, adolescente ou adulto pára e vê as imagens que fez de si, percebe a importância da sua imagem junto dos outros.

“E isso não é teórico. Isso não é a gente dizendo ‘Olha, grava o menininho pobre, mostre a carinha dele’, não. Eles filmam, eles depois se vêem e aí eles percebem que esse conjunto é formado por indivíduos. Então, desde pequenos nós trabalhamos aí a comunicação como fortalecimento do olhar-se para que, então, se consiga olhar o outro e para que se consiga dialogar com o outro.”

Donizete Soares⁷, filósofo que dirige o Gens junto com Grácia, explica que o uso do vídeo ou do rádio na educação envolve a atuação política, enquanto participação efetiva na vida da sociedade, apostando no grupo e em suas potencialidades no sentido da organização social, sem hierarquias.

“Na organização social você divide o poder, você trabalha no nível da rede e não no nível da hierarquia. Esses projetos propõem uma auto-gestão. Chamamos sempre atenção para a participação ativa das pessoas e não a participação representativa. E pela comunicação essas coisas ficam mais rápidas. Eu sempre digo assim: o modo mais rápido da gente recuperar a nossa cultura é pelo rádio.”

A equipe do Gens envolve profissionais de diversas áreas, entre as quais psicologia, filosofia, cinema e educação. Para Grácia o importante é que são 10 pessoas que pensam, estudam e discutem aquilo que estão fazendo. Têm o objetivo comum de atuar no sentido de estreitar vínculos entre grupos de pessoas, ampliar as possibilidades de diálogo, capacitar pessoas para produzir suas mensagens, em seus próprios veículos de comunicação. Uma única pessoa do grupo, Diogo90, é formado em Rádio e TV, pela USP.

Foi dessa experiência com o grupo do Cala boca que a equipe elaborou um projeto de oficinas de vídeo, chamado Vídeo Escola, e outro de oficinas de rádio, o Rádio Escola, que foram desenvolvidos em escolas de rede pública municipal de alguns municípios

⁷ Entrevista concedida em 12.06.03

paulistas. Desde 2001, participam de um projeto que vai implantar estúdio de rádio e formar educadores para desenvolver trabalhos nessa área em todas as escolas do ensino fundamental da cidade de São Paulo, até 2004. São 455 escolas. Grácia é responsável pela formação dos profissionais da Prefeitura para atividades em rádio.

“Os objetivos não mudam, o processo não muda, a metodologia não muda. E a metodologia prevê exatamente isto: não é a criança que é o mais importante nem os adultos, mas ambos dialogando, processualmente, passo a passo, para definir o passo seguinte. O grupo de crianças que hoje são adolescentes, eles dialogam de uma tal forma com a gente que a gente caminha a partir do que nós conseguimos fazer juntos.”

Surgiram convites de prefeituras do Estado para implantar projetos semelhantes nas áreas de rádio e vídeo. Atualmente, estão em Sorocaba (SP), cuja prefeitura contratou o Gens para que todas as escolas de ensino fundamental do município trabalhem com o vídeo e rádio, assumindo espaço em emissoras comunitárias. No segundo semestre de 2001, iniciou-se o projeto de rádio. Em 2002, introduziram o vídeo. No final de 2002, ocorreu a primeira mostra de Rádio e Vídeo Escola, durante três dias, em um clube da cidade, onde as crianças mostraram o que havia sido produzido até então.

Em 2003, o projeto teve continuidade com o objetivo de atingir, gradualmente, todas as unidades escolares. O projeto prevê a formação de educadores (incluindo aí membros da comunidade) e junto deles estão as crianças. Com isso, espera-se que aconteça um efeito multiplicador da experiência, ou seja, que as crianças e os educadores ensinem a usar o vídeo nas suas respectivas escolas.

Para Grácia, a experiência de Sorocaba é importante porque significa que o município está tomando a Educomunicação como política pública.

“Não é o rádio na hora do recreio, não é o vídeo para registrar as festas, que a gente diz que é entretenimento. É o vídeo para trabalhar a apropriação da linguagem. As crianças estão aprendendo o que é plano, o que é movimento de câmera, o que é corte, o que é edição, o que é sonorização, elas estão aprendendo a construir a linguagem. Isso é um salto muito grande porque significa que nós estamos tirando as crianças de meras consumidoras para produtoras, para que elas entendam como funciona o sistema de produção de informação. É um trabalho de conscientização crítica, de leitura crítica a partir da própria produção.”

A equipe do Gens, ao entrar no ambiente escolar, percebe várias dificuldades para o desenvolvimento do trabalho com vídeo. Na capacitação de professores, como no caso do projeto em Sorocaba, também os professores faziam vídeos, no início. Depois, passaram a atuar mais como mediadores. Eles não estão produzindo com as crianças justamente porque

foi detectada uma dificuldade deles deixarem as crianças fazerem, por um lado, e uma acomodação das crianças de esperar o professor falar como deve ser feito, do outro.

Jayme Rampazzo⁸, que é psicólogo e atua diretamente com as crianças, adolescentes e educadores como professor de vídeo nas oficinas oferecidas pelo Gens, observa que, em alguns casos, os educadores se incomodam com aspectos dos vídeos como a não-linearidade dos trabalhos dos alunos. Conta um caso em que um educador questionou o aluno porque o vídeo por ele produzido não tinha começo, meio e fim, ao que o aluno respondeu com uma pergunta: “mas vídeo tem que ter começo, meio e fim?”

Existe, ainda de acordo com Jayme, uma cobrança por parte dos educadores para que o vídeo saia “bonitinho”, ou mesmo um elogio “Nossa! Eles conseguiram fazer o vídeo hoje”. Chegou a presenciar uma situação de oficina, em que o grupo estava com problema para deslanchar o processo de gravação e o educador disse “Me dá aqui a câmera que eu gravo pra vocês”.

Jayme observa que independente de estarem fazendo vídeo, rádio ou um trabalho de artes plásticas, o importante é que os adolescentes no conflito, no embate, no trâmite das relações, eles começam a se reconhecer, a se colocar e a ouvir o outro. Essa é a alteração que vê ser processada nos grupos. Ao se reunirem em torno do processo de apropriação de uma linguagem, eles alteram as relações entre eles e a forma como eles se colocam e atuam dentro do ambiente escolar.

Donizete pondera que é preciso entender que, nas escolas de ensino fundamental, em geral, atua um corpo de professores, educadores, que foi formado em um modelo de escola antigo, que nos dias atuais, por uma série de mudanças da sociedade, precisa lidar com outro contexto que envolve alunos inquietos e que não prestam mais atenção como os antigos prestavam. Só que esses educadores não foram preparados para isso porque ainda não há nos currículos de formação de professores o estudo de outras linguagens.

“Cada vez mais, se percebe a influência que os meios têm na vida das pessoas. Acho que, na medida que pegamos esse fenômeno e o trabalhamos, colocando na mão daquele que deveria ser o receptor o papel de emissor, de produtor e de leitor das emissões que lhe chegam, eu acho que aí a gente conseguiu interferir.”

Apesar de estarem inserindo a metodologia do Gens em várias instituições públicas de ensino, o coordenador do Gens desconfia da adesão das escolas à proposta. Além das

⁸ Entrevista concedida em 12.06.03

dificuldades enfrentadas com os educadores, há também as questões institucionais. Segundo ele, no início, as escolas ficam encantadas com as possibilidades decorrentes da inserção do vídeo, mas depois não sabem o que fazer quando os alunos começam a dizer o que pensam, ou participar efetivamente.

Em uma das escolas, em que trabalham com o Educom.rádio, uma aluna de 8ª série, que participava do projeto, foi chamada na diretoria. Por alguma razão, durante a semana, havia acontecido um problema com a turma dela. A diretora por isso teria apontado o dedo na cara da menina, repreendendo-a. A aluna levantou a mão, fazendo sinal de que queria falar. Ao que a diretora teria dito “Você está pensando que isso aqui é o Educom, menina. Educom é só no sábado”.

Em relação às aulas, primeiro, buscam mostrar para as crianças e adolescentes que vídeo é uma coisa simples, que pode ser feito dentro de um quarto ou dentro de uma sala de aula. Diogo⁹, professor do Gens que mantém relação direta com os alunos das oficinas, conta que abriram o último curso mostrando *Carnaval*, de Arnaldo Antunes, que se constitui em uma câmera parada com uma mão escrevendo a palavra “carnaval” em uma cartolina. A primeira reação dos alunos foi questionar: “Isso é vídeo?”.

A partir dessa primeira exibição, os professores da oficina abordam técnicas de vídeo. Não falam de poética, coisa que Diogo, graduado em Cinema e Vídeo pela USP, critica nos cursos acadêmicos que fez.

“A poética é por conta deles, por conta da experiência deles, da sensação deles, da sensibilidade deles, por que eles têm a relação deles com o mundo. A gente não vai lá dizer como se fazer a poética do vídeo para dizer tal coisa. A gente ensina o que é o plano, o que é o corte, para que serve, que é legal ter uma trilha sonora, o que é trilha sonora, mas não interfere tanto na estética e na poética, nesses conceitos.”

Para realizar o vídeo, os alunos têm de trabalhar de maneira coletiva. Diogo aposta na horizontalidade do grupo como elemento central do processo de criação dos alunos. Cada um tem a sua função, mas acredita-se que todas elas contribuam em pé de igualdade para o trabalho final. Então, tem a figura do diretor, o roteirista, o produtor. O que muda é o peso de cada um desses papéis dentro do trabalho.

“Quando o processo é colaborativo cada um põe sua visão dentro do processo. Quando juntam cinco visões diferentes sai uma outra visão. Agora, quando sai uma coisa mais quadradinha é aquele grupo que um impôs a sua visão, viu o Casseta e Planeta e quer fazer parecido. Qual que é nossa intencionalidade? É fazer um trabalho coletivo, com enfoque no

⁹ Entrevista concedida em 12.06.03

processo. Os adolescentes começam a perceber a importância do trabalho em grupo, de deixar abrir a idéia para os outros contribuírem. Tem esse viés do coletivo, da democratização das coisas.”

Na concepção de Diogo, é justamente o fato de trabalharem com processos colaborativos que concede a essa produção caráter experimental. A sua preocupação central está em permitir que os adolescentes experimentem fazer vídeos sem regras fixas, sem aprender uma maneira de fazer que seja melhor do que as outras.

A partir do momento em que os alunos começam a ouvir as diversas idéias, abrir-se para as diversas vontades e as diversas técnicas é que poderiam subverter as maneiras de fazer. Diogo observa que os alunos costumam, por exemplo, misturar gêneros de forma não-convencional, associar planos de formas que não se costuma ver numa produção profissional.

Explica que muitos dos grupos com os quais trabalha não seguem uma linha de roteiro. Às vezes o roteiro muda conforme estão fazendo. Há grupos que terminam o vídeo, mas não querem terminar o trabalho e dão continuidade.

“Eu acho que videograficamente é um material muito rico. Para a área específica de vídeo, eles têm mito a ensinar. Tem muita gente aí presa a formas. Você vê um vídeo e fala ‘Esse veio da Eca’, ‘Esse é da Faap’, ‘Esse é da Metodista’ porque o vídeo tem a característica da escola que eles passaram. Aqui não tem isso.”

Outro resultado do trabalho com vídeo nas escolas é que os alunos começam a ver televisão de um modo diferente, com uma leitura crítica. Diogo conta um exemplo de uma aluna que falou “Na propaganda do Colgate eles trabalham só em *close* nas bocas” e um outro menino disse “Lógico, o que eles querem vender é pra boca”.

Nas oficinas, os alunos fazem vídeo pelo prazer de ver a própria produção, não pensam em exhibir aquilo para um outro público. Fazem para si mesmos. Aos poucos, a equipe do Gens insere alguns comentários em relação aos vídeos para estimular os adolescentes a pensar sobre a produção.

Grácia enfatiza que o trabalho que desenvolvem está centrado no processo e não na preocupação com o produto, daí a opção por veicular os últimos trabalhos - com os quais não tivemos contato durante nossa pesquisa - apenas entre os participantes das oficinas.

“O que a gente percebe é que existe um prazer, uma curiosidade muito grande de ver a própria produção, de si pra si mesmo. Ainda sem essa preocupação com o outro. Agora que a gente está começando a falar que tem esse deleite, mas pode ter mais gente vendo.”

No projeto de Sorocaba, cada grupo de crianças de uma escola é acompanhado por dois professores. Certa vez, a equipe do Gens trocou o grupo de professores, colocando-os para observar outro grupo que não era o de alunos vindos da escola deles. Grácia conta que uma professora afirmou “O vídeo que a gente está assistindo desse grupo que eu acompanhei não é tão rico como foi o processo”. Já a diretora de uma escola de Sorocaba observou “Olha, eu sei exatamente quem apresentou o programa naquele dia, ainda que eu não tenha ouvido ou visto o programa porque a postura deles é outra. O garoto sai dizendo: Fui eu que falei lá. Sabe o cara que vocês viram? Sou eu.”

Apesar de não termos tomado contato com essa produção mais recente do Gens, ficou claro que a prioridade está no processo que o uso do vídeo deflagra nas escolas (no sentido da auto-estima e do trabalho da auto-imagem dos alunos) e não em relação à sua forma - daí talvez a baixa preocupação com questões estéticas - e ao seu circuito de exibição.

A produção que resulta das oficinas de vídeo do Gens ainda não foi exibida em festivais de cinema e vídeo. Receberam um convite do Geração Futura, um projeto do canal Futura que mostra vídeos feitos por adolescentes. Existe também um plano de se fazer uma “mostra nacional de imagem e som na educação”, oportunidade para se conhecer os vídeos feitos em vários projetos que trabalham com vídeo e rádio em escolas, ou tendo em mente um processo educativo.

O Gens se mantém financeiramente através da prestação de serviços, como o que estão prestando para a Prefeitura de Sorocaba. Os trabalhos são por contrato. E as Prefeituras, quando os contratam, recebem orientação de que equipamentos devem adquirir. Em Sorocaba, todas as escolas adquiriram equipamento de vídeo digital, câmera fotográfica digital, equipamento de rádio e DVD. Os equipamentos ficam disponíveis para o uso da escola e a direção de cada unidade é que decide como isso será administrado.

5.2 Oficina de Imagens

Depois de abandonar um curso superior de Economia, que seguia ao lado da experiência como professor de Natação, em Montes Claros (MG), o fundador e presidente

da Oficina de Imagens, Bernardo Brant¹⁰, ingressa o curso de Comunicação Social, na PUC-MG, em Belo Horizonte. A mudança ocorreu em 1987.

Bernardo resgata o curso de Economia e a Natação, para falar da trajetória da Organização Não-Governamental que coordena desde julho de 1998, pois considera que já nesse primeiro momento estavam manifestas duas de suas grandes preocupações que vão acarretar a criação da Oficina de Imagens: a gestão de cooperativas, que estudava nos projetos de Economia desenvolvidos em áreas rurais, e a Pedagogia, campo com o qual começou a ter contato ao perceber que precisava criar formas de ensinar sem cair em tecnicismos.

A Oficina de Imagens será formalizada a partir de um grupo de estudos, formado em 1994, por ele, Luiz Guilherme Gomes e, posteriormente, Paula Fortuna, ambos egressos do mesmo curso de Comunicação Social, apesar de não terem sido contemporâneos. Hoje, a Oficina de Imagens abriga o Núcleo Multimeios, que desenvolve projetos sociais e educacionais utilizando os meios audiovisuais, entre eles o vídeo.

Um dos trabalhos mais recentes da Oficina de Imagens é o vídeo *Acorda, Pampulha* (2000), do qual participaram adolescentes de uma escola municipal localizada na região Oeste da cidade. Vamos nos ater a esse trabalho desenvolvido na Pampulha, que apresenta a preocupação de fazer do uso dos meios de comunicação uma forma de conhecimento vinculado à escola, ao mesmo tempo em que reflete sobre um problema da comunidade onde a escola está inserida.

Acorda, Pampulha trata do problema da poluição da Lagoa da Pampulha. Começa com um grupo de adolescentes acessando a internet para ter informações sobre a lagoa. Depois, eles vão até a biblioteca onde localizam um mapa, no qual está sinalizada a existência de um túnel que daria acesso ao passado da lagoa. Eles acham o túnel (na verdade um cano usado nas obras de recuperação da lagoa) e decidem, depois de alguma hesitação, atravessá-lo.

Do outro lado do túnel, estão imagens da década de 1940. Vemos imagens da inauguração do conjunto arquitetônico modernista que cerca a lagoa. Os adolescentes localizam alguns dos prédios na orla. Foram resgatadas imagens de Getúlio Vargas

¹⁰ Entrevista concedida em 4.09.2003

chegando de avião para inaugurar o local. A voz *over* é uma locução radiofônica da época que ressalta a importância daquele evento histórico.

Entra um letreiro, atribuído a uma das crianças (Felipe) com o seguinte texto: “Tem que cuidar bem das pessoas para que elas cuidem bem da Lagoa”. Em seguida, temos em montagem paralela, imagens atuais da lagoa, intercaladas com imagens da década de 1940. Os adolescentes saem do túnel e surgem imagens da poluição. Os letreiros finais sobem sobre imagens reflexivas do aparato técnico usado para dar a idéia da passagem de uma época à outra, através do artifício do túnel, feito em estúdio.

Acreditamos que esse trabalho evidencia sobremaneira a preocupação - da Oficina de Imagens - de mostrar os meios de comunicação, seja a internet, a fotografia ou o próprio vídeo como instrumentos usados na construção do conhecimento pelas crianças e adolescentes. Não se trata obviamente de um conhecimento formal, retirado dos livros, mas daquele que envolve o entorno da escola, no caso uma pesquisa inclusive iconográfica e histórica sobre o conjunto arquitetônico.

Existe uma clara preocupação de articular a curiosidade das crianças com os instrumentos técnicos. Nesse caso, até mesmo o túnel não é outra coisa senão um artifício criado para enxergar, ou seja, uma espécie de câmera que permite ver a lagoa em outro tempo.

Esse vídeo nos mostra claramente que o território conceitual é aquele de mostrar para a escola como a busca pelo conhecimento pode se tornar mais rica se for acrescida do uso de instrumentos como a câmera, de vídeo ou fotografia, a internet, o computador. E, num segundo momento, mostrar também como esses instrumentos favorecem uma relação dos alunos com o meio social no qual estão inseridos.

O primeiro projeto do Núcleo Multimeios tal como se apresenta hoje dentro da Oficina de Imagens está ligado à rede escolar pública municipal. A equipe da Oficina de Imagens ministra oficinas chamadas Latanet nesses ambientes, com perspectiva de criar produtos de comunicação. Essa oficina começa com a construção de câmeras escuras indo até o desenvolvimento de atividades na internet. Esse viria a ser o principal projeto do grupo, reproduzido em várias instituições, seja em escolas ou comunidades.

O Latanet foi encampado pela administração pública municipal porque, de acordo com a afirmação de Bernardo, trilha os mesmos caminhos que a escola pública está

buscando. “Você tem uma reforma educacional da escola plural, que prevê o trabalho de formação de cidadania, interdisciplinar e com as tecnologias. Eu fui entender que o que a gente está fazendo é o que a escola está querendo.”

A segunda frente atual do Núcleo Multimeios é o JIT (Jovens Interagindo) um projeto de comunicação para a formação de adolescentes mobilizadores no que diz respeito ao Estatuto da Criança e do Adolescente. Depois das oficinas ministradas para o grupo, serão produzidos *site*, vídeo e cartilha, que devem funcionar como instrumentos de trabalho nos projetos de intervenção social que os próprios adolescentes devem empreender nas suas comunidades.

Os dois projetos, postos lado a lado, mostram as duas frentes nas quais a Oficina de Imagens trabalha: o Latanet tem o foco na escola e o JIT é um projeto voltado para a comunidade. Isso tendo um pano de fundo em comum que seriam as mídias como articuladoras de conhecimento e canal de interlocução com o meio social próximo. Bernardo considera os dois projetos complementares.

São também trabalhos que dão continuidade aos princípios que nortearam a implantação do Núcleo Multimeios ainda na escola Pica Pau Amarelo, instituição privada alternativa localizada na periferia de Belo Horizonte, fundada ainda nos anos 1970. Nos anos 1990, a escola passa a ser administrada por grupos formados no âmbito da sociedade civil, de forma comunitária.

A inserção de Bernardo aconteceu no sentido de constituir, dentro da escola, um Núcleo Multimeios, onde as crianças de 3ª e 4ª séries (ensino fundamental) passam a cursar oficinas de vídeo. Além de ter sido um espaço para a produção de vídeos envolvendo as crianças, o núcleo tinha também o objetivo de pesquisar métodos para utilização de vídeo na escola, concebendo o vídeo já como articulador de áreas de conhecimento e como um elemento facilitador de intervenções comunitárias. Lembrando que era uma perspectiva da escola se inserir dentro da comunidade de Gorduras, bairro periférico onde estava localizada e que apresenta inúmeros problemas sociais.

O acervo da Oficina de Imagens começa justamente com esse trabalho desenvolvido pelo Núcleo Multimeios no Pica Pau Amarelo. Entre as produções, destaque para a gravação de um jogo de futebol e uma reportagem sobre a desativação de uma pedreira no Paulo VI, um bairro vizinho com questões estruturais semelhantes. Esse segundo trabalho

foi feito a pedido do então TV Sala de Espera, que começava a implantar uma televisão comunitária na mesma região da cidade.

Na gravação do futebol um dos meninos atua ao mesmo tempo como locutor e repórter, entrevistando seus colegas sobre a partida. A câmera é bastante móvel, saindo atrás da bola ou seguindo um entrevistado. A reportagem sobre a desativação da pedreira segue uma linha parecida, já que é um trabalho feito por um câmera e um repórter. Ambos os vídeos remetem ao estilo Aqui Agora, que era a referência televisiva da época.

“Eu sempre fiz um elogio da televisão, sempre achei que a televisão era o grande barato, ela que era mal trabalhada. E aí comecei a jogar a câmera na mão deles de uma forma mais livre. É uma coisa interessante porque foi quando surgiu o Aqui Agora. Então, aquele futebol estava impregnado de Aqui Agora. Foi um momento que eu não apresentava muita referência, deixava a coisa mais livre mesmo. Quando eles pegavam a câmera, um instrumento técnico, eles estavam tão incorporados, eles tinham tanta sinergia com aquela linguagem daquele jeito que incorporavam o repórter sem nunca ter feito um curso de jornalismo. Tinham desenvoltura para fazer aquilo porque viam televisão.”

E a partir dessa experiência de deixar a câmera livre na mão das crianças é que Bernardo começou a pensar, a partir daí, como seria possível construir outras narrativas. Como a câmera de vídeo dá muita mobilidade, então apareceu a necessidade de trabalhar o plano fixo. Daí sente a necessidade de introduzir noções de fotografia, que foram introduzidas por Luiz Guilherme Gomes.

O convite para implantar o Núcleo de Multimeios no Pica Pau Amarelo parte de um grupo de psicanalistas lacanianos que atuavam no projeto Casa da Criança, ligado à Secretaria de Saúde de Brumadinho, cidade próxima a Belo Horizonte. Na Casa da Criança iam parar todos os meninos e meninas que, por algum sofrimento mental ou por um mero desajustes às regras escolares, estavam deslocados em relação ao atendimento prestado pelos demais aparelhos públicos.

Por incentivo de um amigo, integrante do grupo e coordenador da área de saúde mental na prefeitura de Brumadinho, antes mesmo da criação do Núcleo Multimeios na Pica Pau Amarelo, iniciou-se uma oficina de vídeo com o objetivo de deixar que as próprias crianças atendidas pela instituição pegassem o equipamento e produzissem suas imagens.

Nesse mesmo ano de 1992, o grupo, que atuava na Casa da Criança e discutia a imagem a partir do referencial psicanalítico, transforma-se na Organização Não-Governamental Almanata, com o objetivo de assumir outros projetos, entre eles o gerenciamento da escola Pica Pau Amarelo.

De 1994 a 1997, além de desenvolver as oficinas de vídeo no Pica Pau e no Centro Mineiro de Toxicomania (CMT), Bernardo esteve empregado na TV Minas, emissora de televisão educativa de Minas Gerais. Ele atuou nos programas Agenda, que apresenta a programação cultural da cidade, e no departamento de programas institucionais da TV, responsável pelas campanhas educativas, com vídeos documentários institucionais.

Bernardo lembra que nesse período, em cerca de 1996, ocorreu, dentro dessa TV, o projeto Vídeo Escola, que consistia em receber as escolas públicas estaduais no interior da emissora não apenas para que as crianças e adolescentes conhecessem os bastidores de uma televisão, mas como objetivo de que os visitantes produzissem algo em vídeo, podendo usar a estrutura disponível, incluindo equipamento u-matic. Então, os alunos iam primeiro para conhecer a televisão, depois para fazer um roteiro e ainda mais uma vez para gravar o trabalho, que era exibido dentro da grade de programação da emissora.

Bernardo afirma que era uma iniciativa que a seus olhos, na época, pareceu inovadora pelo fato de uma televisão pública abrir as portas para a comunidade e conseguir fazer isso com equipamentos de qualidade, disponibilizando não apenas recursos técnicos, mas também recursos financeiros. Por outro lado, ele afirma não ter se interessado em participar do projeto porque o Vídeo Escola seguia um ritmo de produção que era próprio da televisão, ao invés de estabelecer outros parâmetros, principalmente no que diz respeito ao tempo de produção. Afinal, era preciso atender todas as escolas do estado e se estava de dentro de uma emissora de televisão.

Ao deixar a TV, passa então a participar mais ativamente dos eventos de Comunicação e Educação, tendo, por exemplo, participado das discussões do Fórum de Educação e Comunicação que a Unicef promoveu em 1998, em São Paulo. Ainda nesse mesmo ano, participa de um seminário internacional que tratava de imagem e educação, promovido pelo prof. Ismar de Oliveira Soares, da Escola de Comunicação e Artes da USP. No final desse mesmo ano, a recém formada Oficina de Imagens promove um seminário interno sobre o tema, que marca a adesão do grupo às discussões da Educomunicação.

Surge a idéia de um segundo seminário, o II Fórum de Comunicação e Educação, desta vez aberto ao público e envolvendo grupos de comunicação e escolas. A intenção era promover uma aproximação com as discussões que aconteciam no campo da Educação, trazer experiências de outras organizações que estivessem desenvolvendo propostas de

Comunicação em escolas e contou com a participação da professora Maria Cristina Castilho Costa, que na época coordenava o NCE (Núcleo de Comunicação e Educação da Eca-Usp).

No início chegaram a usar o referencial teórico da Educomunicação, que Bernardo considera ter sido importante na concepção da Oficina de Imagens. Mas, com o tempo, Bernardo se distanciou desse viés por considerá-lo reducionista.

“A Educomunicação é uma coisa que a gente, durante um tempo, até incorporou no nosso discurso, mas eu acho que é reducionista. Por que eu acho que nessa discussão de Comunicação e Educação, você não pode reduzir o desenvolvimento de trabalhos e projetos de pesquisa trabalhando só com esses conceitos. Tem um viés aí que é político, que é antropológico, que vem da Psicologia, da Psicanálise, da Estética. Então, são várias áreas de conhecimento que precisam estar intercaladas como referência conceitual para você trabalhar. Se você entrar nessa onda da Comunicação, nessa coisa mais básica, mas que as pessoas ainda pensam assim, do emissor, do receptor, ou mesmo nos conceitos da Educação que não têm essa abordagem mais ampla é pobre demais, muito pouco.”

Em 1999, o grupo cria o “De olho na mídia”, programa exibido na Rádio Favela, uma emissora comunitária localizada na favela do Cafezal, Zona Sul de Belo Horizonte. Entravam ao vivo, semanalmente, em três blocos, para falar sobre temas como “Mídia e violência na escola”, “O negro e a mídia” ou “Mídia e hip hop”. O programa contava com convidados que eram pessoas da comunidade, jornalistas, professores e diretores de escola. “Criava-se um debate público. Então, era mostrar esse bastidor da imprensa e as questões que as pessoas têm com relação a essa situação de produção e essa possibilidade de dar voz, de criar esse espaço de interlocução.”

Foi preparando o “De olho na mídia”, que o grupo da Oficina de Imagens conheceu o trabalho da Andi (Associação Nacional de Direitos da Infância). O Site da Andi traz uma série de sugestão de assuntos referentes aos direitos da criança e do adolescente que podem vir a ser tratados na imprensa. A Oficina de Imagens se pautava muito pelas sugestões da Andi, que acabou se tornando um dos parceiros da ONG.

Feito esse percurso, em 2000, a ONG foi convidada para desenvolver o projeto Latanet no programa de Educação pela Comunicação do Instituto Ayrton Sena, no Centro Cultural do Buritis, em Belo Horizonte. Então, foi a primeira vez que o grupo estruturou um projeto de um ano com uma equipe para isso. Nessa época passaram a ter estagiários, tinham uma pessoa que ajudava na administração. A Oficina de Imagens começava a se firmar. Nesse mesmo ano, surge a proposta de participar da Rede Andi, que já vem com todo um esquema envolvendo repasse de recursos. Foi o suficiente para o grupo deslançar.

Surge o convite para participar do programa de formação de professores da rede pública estadual, um projeto chamado Siaps (Sistema de Ação Pedagógica), que era executado por uma empresa de consultoria e contava com técnicos da área da Educação. Foi produzida uma série de vídeos para formação de professores, dentro de uma metodologia que partia das discussões mais contemporâneas que ocorrem na Educação.

Esse projeto termina em junho de 2002, quando a Oficina de Imagens já se encontrava mais estruturada, com parceiros em outras áreas e mais visibilidade. A articulação institucional da Oficina de Imagens já vinha sendo ampliada. A própria Rede Andi contribuiu bastante para isso.

Nesse momento de expansão, o Instituto Ayrton Sena convidou a Oficina de Imagens para desenvolver oficinas no projeto Largada 2000, que aconteceu nas sedes do Sesi. A idéia era trabalhar o protagonismo juvenil através da Comunicação, já que havia um diagnóstico de que os projetos protagonizados pelos adolescentes nas escolas não tinham visibilidade dentro da própria escola, que não existia intercâmbio das experiências, uma escola não sabia do que a outra estava fazendo e inexistiam registros dos projetos.

Para atender essa demanda foi criado um projeto de Comunicação que se iniciava com oficinas que resultaram em videocartas e um site interativo. Nas oficinas de Comunicação, havia um exercício de videocabine. Os alunos entravam na sala e a televisão estava ligada, a câmera ligada na televisão, então a primeira imagem que eles viam era deles próprios. Em seguida, a câmera de vídeo era posta no tripé em frente à TV e a pessoa tinha que se apresentar para a câmera, falar porquê participava do Largada, da importância da Comunicação. Aí a TV estava atrás e a câmera na frente, pra o aluno ter a percepção da simultaneidade.

Essa dinâmica proposta pela Oficina de Imagens nos mostra que uma das preocupações centrais era a questão da auto-imagem dos adolescentes. Em seguida, podemos apontar o estímulo para que eles falem sobre a instituição na qual convivem e do próprio ato da comunicação.

A segunda dinâmica era uma videocabine que os próprios adolescentes tinham que criar para discutir as questões que eles quisessem discutir. Essa segunda videocabine era editada, no formato videocarta e exibida num debate na escola. A cada videocarta que se fazia, a cada escola, o grupo da Oficina de Imagens mostrava o da escola anterior. Cada

escola tinha um espaço no site para dizer o que estava acontecendo, em que ponto estavam do processo de produção e ao mesmo tempo podiam mandar informações sobre outras coisas quaisquer.

Notamos também que, nessa segunda fase do trabalho da Oficina de Imagens, fica patente a preocupação de colocar os adolescentes que não convivem no mesmo espaço físico, apesar de freqüentarem o mesmo projeto, para se comunicarem uns com os outros, numa dinâmica própria a das redes de comunicação.

A inserção da Oficina de Imagens dentro do Largada 2000 aconteceu em 2002, sendo que seis escolas do Sesi participaram do processo. Nesse momento, foi possível iniciar a estruturação do Núcleo Multimeios da Oficina de Imagens, que é um espaço para a formação de pessoas, não somente para adolescentes, educadores, mas também profissionais da comunicação. A idéia é pesquisar metodologias referentes ao uso da comunicação na educação que possam ser sistematizadas, que gerem produtos que possam servir de referência e subsídio para outras pessoas trabalharem.

Bernardo acrescenta que já no curso de Comunicação começou a vislumbrar um tipo de realização videográfica como essa da Oficina de Imagens. Foi na época que tomou contato com *Ilusão especular*, livro de Arlindo Machado, que se tornou uma referência fundamental, tendo impacto até hoje sobre as propostas da Oficina de Imagens.

“Eu caí de cabeça nessa história. Quando eu peguei monitoria no departamento, tudo na minha cabeça era ‘É vídeo, é vídeo, é vídeo’. Naquela época tinha aquela música ‘Eu faço vídeo’, você já ouviu falar do Ultraje a Rigor, gozando esse negócio de todo mundo querer fazer vídeo, que era uma coisa obsessiva? Essa coisa ‘Eu faço vídeo’ dava um pouco o perfil de quem fazia vídeo, mais uma crítica, um deboche.”

Quando assumiu a monitoria no laboratório do departamento, Bernardo tentou encontrar formas de tornar sua produção mais coletiva. Ao mesmo tempo havia a preocupação de trabalhar com uma visibilidade maior, pensar em outros espaços de exibição, idéias essas que estavam contaminadas pela experiência que teve ao visitar Recife, em 1988, e tomar conhecimento da TV Viva.

Percebeu que a proposta da TV Viva criava um outro espaço de exibição fora da TV e com isso se desvincilhava dos formatos comerciais com os quais Bernardo não se identificava. Pode colocar as idéias em prática a partir de um projeto coordenado pelo antropólogo José Márcio Barros, também professor no curso de Comunicação Social da

PUC-MG. Tratava-se de um projeto de extensão a ser desenvolvido em uma escola estadual localizada dentro dos limites de uma fazenda no Sul de Minas.

A proposta era disponibilizar um acervo de fitas de vídeo na escola, que acabara de ser equipada com TV e vídeo cassete. Bernardo lembra que ainda não se pensava em fazer vídeo dentro da escola, envolvendo alunos, professores e funcionários no processo de produção. A preocupação era criar uma videoteca com filmes que julgavam interessantes e ainda produzir o programa TJ Rural, que era feito por um grupo formado por cerca de 15 alunos da PUC e exibido na escola de 15 em 15 dias. Bernardo não guardou cópias desses trabalhos.

Durante o primeiro ano de implantação desse projeto, foram feitas várias pesquisas de recepção com os espectadores do TJ Rural. Percebia-se que o espaço da exibição pública era uma brecha para, através da imagem, trabalhar a identidade daquele grupo da escola.

“Foi um ano de uma perspectiva muito interessante de vídeo comunitário, nessa perspectiva não de comunitário no sentido das pessoas se apropriarem da técnica e da linguagem para poder produzir, mas dessa possibilidade de você criar um outro espaço de comunicação e de veiculação. E, principalmente, falando das coisas deles, então tem esse ‘se ver’. De repente, a relação dialógica, digamos assim, ela é muito mais de identificação e de ver o seu lugar, uma coisa que eles não vêem, não tem produção. Então, eu acho que tem essa dimensão da produção local, da importância da comunidade, do fazer dela ali.”

Dentro desse contexto, entre 1988 e 1989, o coordenador da Oficina de Imagens teve contato com o movimento sindical, via sindicato dos bancários. Os sindicatos adquiriam seus equipamentos de vídeo e refletiam sobre a dimensão política que o uso da imagem podia ter. Então, Bernardo conta que gravava piquetes de greve e exibia imediatamente o material bruto em reuniões. Começaram a produzir também alguns documentários. Há trabalhos para a Federação dos Trabalhadores da Indústria Extrativa que discutem as relações entre mineração, condições de trabalho e meio ambiente. E, entre outros, vídeos para serem usados em campanhas salariais.

Nos trabalhos que fazia para o sindicato, tentava unir os dois aspectos trabalhados nos projetos acadêmicos que participava: a dimensão estética, formal, e a dimensão da intervenção social. Bernardo logo notou que o discurso político era dicotômico, panfletário e precisaria se abrir para as questões estéticas. Foi o que ele tentou fazer buscando formatos que fugissem ao documentário institucional mais ortodoxo.

Nessa época chegou a se sentir um “estranho no ninho”, já que seus amigos encaminhavam suas realizações para o campo da vídeoarte e o documentário institucional que vinha sendo feito nos sindicatos também não o satisfazia. Chegou a pensar que o problema era com a cidade. Se estivesse em Recife talvez estivesse adaptado, ao menos tendo em vista o trabalho da TV Viva.

“É interessante como que num mesmo momento várias pessoas começaram a desenvolver projetos nessa linha sem se conectar e sem ter uma coisa assim ‘Façam isso’. Por que aí tem a ver com esse processo de redemocratização, de participação. Mesmo que não fosse por uma militância política partidária, mas era um espírito meio de cidadania, de participar, de estar preocupado com questões sociais e tal.”

Mesmo que a Oficina de Imagens hoje esteja em uma fase em que não precisa de pensar na sobrevivência, como acontecia nos primeiros tempos, ainda sim existe uma forte preocupação em relação a perversidade do mercado de financiamento para projetos educacionais ou de comunicação visando o aspecto social. As fontes de financiamentos são escassas e isso gera uma grande concorrência entre os projetos que atuam no mesmo campo. Bernardo acredita que por isso os projetos não se relacionam de forma a criar uma rede de atuações compartilhadas.

O que verifica é que os projetos desenvolvem redes de comunicação internas, que conectam as várias comunidades com as quais trabalham, mas não chegam a alargar suas fronteiras de contato com outros projetos, porque se encaram como concorrentes.

“A lógica do capitalismo, quando cria o terceiro setor, reduz a dimensão política pra uma dimensão do mercado e da competitividade. E aí o que acontece? Você tem reserva de mercado na área. Por que os recursos são poucos, você tem um circuito de financiamento e de rede de relacionamento e de visibilidade e de marketing. Por isso é de grande dificuldade você trabalhar em rede.”

Na época em que trabalhou para o sindicato dos bancários, Bernardo teve contato com a ABVP (Associação Brasileira de Vídeo popular), que funcionava como um elo entre as iniciativas do movimento do vídeo popular. No início se empolgou com a proposta e participou de reuniões, mas depois se distanciou do grupo por não concordar com sua forma de funcionamento.

“Eu era entusiasta da ABVP, participei um pouco desse movimento, mas depois era um processo muito esquisito, muito centralizador, tinha uma coisa de poder, de ego. Eu vi que a ABVP perdeu muito espaço. Acho que foi importante nesse momento de final da década de 1980 e 1990. Acho que ela tinha uma perspectiva militante e em função da própria forma como foi organizada, perdeu força. Acho que têm circunstâncias internas e externas. Até do vídeo ter sido mais difundido, mais pessoas

terem acesso, então a ABVP não era mais aquele espaço que estava tentando garantir isso para as pessoas. Então, isso começou a ficar mais difuso, mais disperso.”

5.3 Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária

A partir de 1992, as Faculdades Integradas Hélio Alonso (Facha), localizada em Botafogo (RJ), passa a abrigar, dentro de seu curso de Comunicação Social, o Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária (Necc). O curso de Comunicação, que contempla as habilitações em Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Radialismo e Relações Públicas e conta hoje com cerca de 2800 alunos, foi criado em 1972, com uma proposta de incentivar processos de comunicação participativos, envolvendo alunos e comunidades próximas à faculdade.

O professor Nailton de Agostinho Maia¹¹, coordenador do Necc e assessor pedagógico da Facha, começa a dar aulas na faculdade ainda em 1976, quando atuava na produção e exibição em praças públicas de filmes super-8 mantendo também relação com a militância dos movimentos sociais no Rio de Janeiro. “Produzia um super-8 e a vontade era de logo exibir. A gente não tinha contato com outras experiências, só na década de 1990 é que fomos conhecer TV de rua”.

Na década seguinte, valendo-se de leituras críticas do campo da Comunicação Social, sobretudo referências retiradas de Juan Díaz Bordenave, participou de um projeto cujo objetivo era realizar um jornal impresso com meninos de rua que não sabiam ler. A idéia era integrar três grupos de meninos - o da Cinelândia, do Largo do Machado e o do Lido, em Copacabana – pois estavam ocorrendo desavenças entre eles.

Nailton lembra que a equipe com o qual trabalhava dava aulas na rua para os meninos. O produto era composto mais de imagens fotográficas, que os próprios meninos tiravam, do que de textos. Para ele, que vinha do super-8, das exibições em praças públicas, o uso da fotografia impressa também pareceu interessante, pois permitia que as próprias crianças fizessem seus registros.

No início da década de 1990, percebeu que existia a possibilidade de potencializar dentro da faculdade essas experiências pessoais anteriores. Havia um contexto favorável pela utilização do vídeo, devido a equipamentos que a faculdade conseguira adquirir, que

¹¹ Entrevista concedida em 3.07.03

tornava o trabalho com comunidades bem mais ágil do que na época em que se tinha que usar o cinema ou mesmo a fotografia.

Na verdade, a via de acesso de Nailton ao cinema militante se dera a partir da Educação, visto que se formou como pedagogo e nesse meio se inteirou das discussões sobre uso da imagem na educação popular, procurando a partir daí textos críticos à comunicação de massa. Já como professor da Facha imaginava que a comunicação comunitária poderia “aproximar o acadêmico da realidade social”, favorecendo o contato dos alunos com o mundo e ainda trazendo pessoas que antes não teriam a oportunidade de se formar para ter contato com a escola.

“Nos cursos de Comunicação em geral tudo é farsa. Tem que aprender a fazer jornal, então colocam os alunos para fazer simulações de fatos. Por que não fazer um jornal que interessa a comunidade que está ali do lado? A comunidade quer falar, tem esse direito à voz latente. Ainda no início da década de 1970, havia um jornal feito na faculdade que era forte dentro da comunidade. Discutia questões de interesse dos moradores da região. Então, você tinha muito contato com associações de moradores. Em todo o Rio de Janeiro isso era muito forte.”

Em 1989, a faculdade já criara uma disciplina chamada comunicação comunitária. Desde então essas idéias foram sendo pulverizadas em muitas disciplinas do curso até chegar no curso de teoria da comunicação e pensar na possibilidade de mudar o enfoque do próprio currículo da escola.

Paralelamente, ampliaram o contato com as comunidades, que vinham com suas demandas de comunicação, sabendo que ali encontrariam resposta para algumas de suas aspirações. Nailton conta que em geral é a comunidade que quer fazer um trabalho de comunicação e procura a escola. Mas como os grupos desconhecem a problemática inerente a decisão de se fazer um trabalho que envolve a questão da imagem de sua comunidade, muitas vezes, eles próprios desanimam logo na primeira empreitada.

Em dezembro de 1991, foi apresentado em Rio Comprido o primeiro projeto experimental de alunos do curso, dentro de uma perspectiva comunitária. Trata-se do documentário *Bica da Matinha* (1991), que conta a história de uma mina de onde a comunidade extrai água para suas necessidades básicas.

No momento em que a favela se formou não havia serviço público de fornecimento de água potável, o que fez da bica a única fonte da região. Formou-se ao redor dessa água uma série de mitos. Ali havia também um pequeno santuário, feito pelos moradores, que se

dirigiam para aquele lugar com o intuito de fazer orações. Ou seja, tratava-se de um lugar a um só tempo de muita utilidade concreta no dia a dia e ao mesmo tempo um espaço sacralizado.

O vídeo é um apanhado de depoimentos da comunidade sobre suas crenças em relação à água intercalada com imagens da mina e com imagens do morro. Alguns dos moradores mais antigos foram ouvidos. Eles contam versões diferentes para a história da mina.

Uma senhora diz que bebia a água da mina no início. “Era salobra mas era gostosa”. Logo em seguida, uma também antiga moradora conta que não agüentava nem mesmo tomar o café coado com aquela água de tão ruim.

Há uma outra senhora que nos conta que no início era preciso pagar para ter a permissão para retirar água dali. Outra nos conta que o dono da mina seria Sr. Nicolau, por causa da proximidade de sua casa, mas, segundo ela, Nicolau não cobrava para usar a água.

Esses depoimentos são contrastados sem um tratamento diferenciado para um dos lados da questão e aparecem em meio a uma série de outros depoimentos que dão uma mostra da relação complexa que aquele grupo estabelece com a presença da água. Não há qualquer julgamento em torno da qualidade da água em si ou das condições sociais relativas àquele tipo de precariedade.

Alguns moradores acreditam que a bica era um lugar de encontro dos índios, no passado, outros acreditam ser um local onde os escravos se reuniam. Há também a imagem da Mãe d’Água, uma entidade que, se encarada de frente, poderia vir a tirar a vida da pessoa. Um morador conta que se a curva da mina for ultrapassada, a pessoa morreria.

Não há um tom irônico ou qualquer tipo de contestação para o que os moradores falam ou mostram sobre a mina. A impressão que se tem é que os moradores de fato compactuam com a necessidade daquele registro, porque falam livremente para a câmera, sem qualquer constrangimento. Há um clima de intimidade entre entrevistados e a equipe.

Nailton diz que um grupo de moradores teria solicitado as gravações para a faculdade. Eram cerca de 15 pessoas da comunidade interessadas no registro. A partir desse primeiro contato o projeto foi realizado nos oito meses seguintes, envolveu pesquisas por parte dos alunos na comunidade e uma aproximação da comunidade em relação ao vídeo.

Seguindo por essa linha de trabalho, os moradores interessados acompanharam professores e alunos dentro da vila, levaram a equipe da faculdade para conversar com pessoas e para ver o que eles gostariam que fosse retratado. Nesse momento começaram a se envolver na produção do vídeo.

“Esse *Bica da Matinha*, o tema surge de lá. Eles queriam recuperar a história da comunidade, estavam muito ligados nas raízes culturais deles, queriam um olhar para eles, aquela coisa da auto-estima mesmo: nós somos. Então, fomos lá: ‘Como é que se dá isso?’, ‘Bom, nós temos as nossas histórias aqui’, ‘Que histórias são essas?’. Aí começaram a contar lendas maravilhosas e a gente lá ouvindo: que tinha um buraco lá e meia-noite se passar na porta daquele buraco você ouve o barulho dos grilhões, como se fossem correntes. Vez por outra na madrugada aparece uma mulher branca, loira, não sei o quê, mas você não consegue ver o rosto. Sempre vinha um com uma história de que fulano entrou e viu lá um esqueleto. Um imaginário fantástico.”

Nailton conta que cada um dizia uma coisa diferente. Um falava que era coisa de que os escravos foragidos por ali é que tinham feito, outro dizia que era coisa dos índios e que ainda hoje os índios se reuniam ali dentro e havia ainda uma explicação que a mina tinha sido construída pelos alemães, durante a segunda guerra mundial.

Os alunos, com as pesquisas que fizeram, descobriram que de fato a cidade do Rio de Janeiro começava ali, em Estácio de Sá, com os índios, depois com os escravos. Surgiram algumas indicações de quilombos naquela área. Então, pesquisaram, levantaram as informações e passaram para a comunidade. Depois, juntos pensaram como fariam para roteirizar aquela experiência.

“Vai ser um documentário? Aí, vem nossa discussão no acadêmico: documentário, como o nome já diz, é um documento. O documento ele passa por exploração da história, das verdades que a história narrou, deixou as narrativas por aí. Então, tem que pesquisar, não é uma ficção. E o imaginário entra também porque essa é a história deles.”

Fizeram um festival de música na comunidade para escolher a trilha sonora. O interesse era selecionar três músicas. Ao final, ficaram quatro, todas as inscritas. Nailton conta que esse foi um momento de conflito dentro da comunidade, porque os compositores da música que ficou de fora não concordaram com o resultado do concurso. Então, houve reuniões entre alunos, moradores e os organizadores do festival. Nailton acredita que o caso da trilha sonora exemplifica algo importante nesse tipo de trabalho. “É complicadíssimo, porque você gera mais conflito do que solução. Todo movimento participativo você gera mais conflito que solução, mas é fantástico.”

Com o documentário sobre a gruta, Nailton percebe que de certa maneira houve uma desmistificação do lugar, o que ainda hoje se questiona se teria sido bom ou ruim para a comunidade. Por que afinal eles entraram na gruta, alguns alunos e um morador, com uma câmera e filmaram aquilo que até então era um lugar proibido ao acesso público.

A exibição foi feita em um telão, no mesmo lugar onde havia transcorrido o festival de músicas. Houve uma grande mobilização da comunidade, que se apertou sobre as lajes para assistir um filme feito dentro da vila. Foi a primeira exibição em telão do Necc. Até então vinham usando a televisão e o vídeo-cassete para mostrar os trabalhos nas comunidades.

Dentro da definição conceitual da faculdade há professores que trabalham com a comunicação comunitária envolvendo os grupos das vilas ao redor em uma linha voltada para o formato dos telejornais televisivos. A dinâmica de trabalho desse segundo grupo envolve reuniões de pauta, os alunos saem para as comunidades como repórteres, fazem entrevistas e depois editavam o material gravado com a inserção de imagens de estúdio, onde um apresentador faz a passagem entre uma matéria e outra.

De acordo com Nailton, seguem o estilo do Jornal Nacional, cobrindo sempre o factual, o buraco na rua, o assalto, a batida de carro, coisa que não ocorre com o grupo do coordenador do Nec, que acredita em uma participação maior da comunidade nos vídeos e no tratamento de temas que envolvem a história da comunidade, as fabulações dos moradores em torno dos acontecimentos.

Nailton compara que o programa feito pelos alunos que seguia formato jornalístico era transmitido dentro da própria faculdade e era enviada uma cópia para a associação de moradores, sem saber exatamente o que era feito daquilo. A linha dele, que optou pelo documentário, exigia um envolvimento maior da comunidade, que atuava inclusive na exibição, ajudando a instalar o telão e assistindo juntos ao que tinha sido produzido ali.

“É a educação da sociedade também para a linguagem. Quer dizer, todos podem fazer. Inclusive um morador de uma comunidade pobre tem condições de fazer. Isso também tinha muita crítica. Puxa, mas se o morador pode fazer, qual o papel do jornalista da faculdade. As pessoas não aceitavam. E ainda hoje é isso.”

Dentro da modalidade de trabalho coordenada por Nailton há um intercâmbio não apenas entre os alunos da faculdade e as comunidades como há relações institucionais entre as comunidades e a faculdade. Um exemplo disso são os cursos promovidos dentro da

faculdade para os moradores de comunidades interessados em entender de fotografia ou edição, por exemplo. Desse estreitamento, surgiu o interesse de alguns moradores em estudar comunicação. Alguns desses alunos recebem bolsa de estudo para fazer o curso de Comunicação. Há também uma procura por parte de pessoas que fazem suas experiências com vídeo em suas comunidades e procuram a faculdade para usar de sua estrutura técnica.

Nailton afirma que encontrou dificuldade dentro mesmo da instituição para formar um corpo de técnicos preparado para lidar dentro de um outro modelo de produção videográfica.

“As pessoas em geral vêm com a maneira de fazer dos lugares onde trabalhavam no mercado e eu tenho que explicar ‘Olha, isso aqui é participativo, um morador opina também na edição, mesmo que no início ele diga algo que está totalmente contrário aos princípios aí da edição, nós vamos aceitar e educar para que ele entenda porque que não é assim, se for assim qual o melhor caminho para resolver o que ele quer’. É difícil e há momentos de tensão.”

Nailton explica que boa parte da discussão que se faz hoje no Necc, inclusive com os alunos que vêm das comunidades é sobre a relação entre técnica e espontaneidade nos trabalhos. No início acreditavam que valia tudo pela espontaneidade, o que muitas vezes gerou produtos não tão interessantes. “Guimarães Rosa não foi tradutor da espontaneidade. Está ali usando a técnica da literatura, falando como um matuto. Então, é um pouco essa a discussão nossa.”

Outra questão que busca agora traçar sob uma nova perspectiva é a necessidade de investir em pesquisa para fazer bons trabalhos em vídeo. No início, conta que havia uma busca de deixar que a comunidade resolvesse tudo e que muitas vezes ocasionava uma retração na potencialidade do próprio filme, reduzindo principalmente as possibilidades de pesquisa que o trabalho representava.

“Nosso papo hoje é sobre pesquisa, pesquisa nesses lugares, pesquisa sobre os lugares, pesquisa social, antropológica. Quer dizer, o audiovisual é o fazer mas apoiado aí na pesquisa. Que lugares são esses? Que pessoas são essas? Já é o nosso interesse acadêmico. Isso no início não entra muito, por zelo nosso. Também tinha essa... eu acho que tinha que dar um tempo, uma relação de confiança, eu sempre acreditei nisso. Então, os primeiros 5 anos de projeto, nós ficamos muito resolvendo os interesses das comunidades sempre, não deixando nada, com um policiamento quase, que virasse um aproveitamento nosso. Hoje nós temos nossos interesses também.”

Entre 1998 e 1999, conta que começam a fazer pesquisas do interesse deles nas comunidades, sem ficar totalmente dependentes das solicitações dos grupos. Uma atividade que tentam manter desde aquela época em que iniciaram o trabalho são as exposições

públicas fora dos limites das comunidades, como na Cinelândia. Duas vezes por semestre, pelo menos, o telão vai para uma praça pública e mostram os trabalhos mais recentes.

Tivemos a oportunidade de tomar contato com essa produção que se inicia nessa época: Os vídeos *Zé das medalhas* (1998) e *Eu sou do Norte* (1999), por exemplo, traçam perfis de personagens pitorescos do Rio de Janeiro. Percebe-se que houve um distanciamento em relação a questões da comunidade, como era o caso da *Bica da Manhã*, e um investimento em projetos de acompanhar personagens que não necessariamente estejam vinculados ao grupo comunitário mais próximo da faculdade.

No caso de *Zé das medalhas*, por exemplo, a equipe acompanha o cotidiano de Altair Domiciano Gomes, um nordestino de Malacaxeta, que chega ao Rio e passa a atuar como empregado doméstico e, em seguida, como servente em um prédio na Avenida Atlântica. Dali, ele passa a trabalhar em uma farmácia e começa a colecionar bijuterias, que costuma usar todas juntas. Justamente pelo excesso de colares e anéis, virou um personagem conhecido na região, sendo convidado para participar de festas, formaturas, bailes gays, shows.

O vídeo acompanha Altair em seu apartamento, aprontando-se, ouvindo música e mostra também algumas saídas dele pela região e uma visita ao prédio onde foi trabalhar logo que chegou ao Rio.

Já o vídeo *Eu sou do Nordeste* trata do dia-a-dia de Chiquinho do Pandeiro, um músico nordestino que, durante o dia, atua como raizeiro, vendendo garrafadas e ervas como ambulante. De noite, ele incorpora a figura do artista, músico, apresentando-se em casas de espetáculo. A equipe desse segundo filme acompanha a performance de Chiquinho como camelô, como músico e ainda visita sua casa, onde vive com a esposa.

Em ambos os trabalhos percebe-se uma preocupação em acompanhar as vidas cotidianas de um só personagem, diferentemente do que acontecia na época da realização de *Bica da Manhã* em que havia uma preocupação de mostrar a comunidade, o local onde vivem as pessoas e, obviamente, não se aprofundava tanto em cada personagem.

O projeto mais recente é *Versão do Passado* que, tal como explica Nailton, está centrado na promoção de encontros entre algumas pessoas de comunidades próximas, sempre registrando tudo em vídeo. A intenção é que eles conversem entre eles, tendo a

presença da câmera. Foi uma maneira de aproveitar videograficamente os encontros que acontecem entre os moradores todas as vezes que fazem um vídeo nas comunidades.

Para o primeiro vídeo da série juntaram cinco senhoras que vinham se reunindo em um galpão onde ocorrem projetos culturais no Chapéu Mangueira e um morador mais jovem. Depois, houve uma segunda experiência na qual colocaram para bater-papo o primeiro presidente da associação, que entrou em 1964, e uma mulher que seria a presidente da associação mais recente, a partir da intervenção de Cristiano, um morador dessa mesma comunidade.

Um terceiro trabalho em andamento consiste em fazerem se encontrar uma moradora de Mangueiras, uma favela carente, e uma menina da Barra da Tijuca. Nailton conta que a partir do contato entre as personagens, das visitas que foram feitas de uma na casa da outra, surgiram situações que alteraram o que havia sido pensado no projeto original.

“O fantástico nesse trabalho de vídeo popular é o registro histórico. Além das outras coisas todas que a gente sabe como a possibilidade de dar voz. Mas o registro da história desses lugares, eu penso que é fundamental. Por que, primeiro, no espaço urbano a história se perdeu muito. O espaço público foi embora. E essas comunidades têm muito ainda de identidade. Isso devia ser documentado aí por todos os cineastas, ao invés de tentar fazer a realidade no cinema. Ficaria aí um material para quando a humanidade suspirar e querer conteúdo de volta, ter um documento em tanto.”

Segundo Nailton, essas comunidades nunca são registradas, seja pelo cinema ou pela TV porque não são espaços interessantes para o mundo moderno. Sempre que aparecem é para ilustrar alguma tragédia, para mostrar a morte. Mas o aspecto cultural, as histórias de vida das pessoas isso não aparece. Nailton considera que uma das funções de um trabalho com vídeo comunitário seja justamente contar a história e as histórias desses lugares. “Estamos contando uma história do Brasil que eu acho que vai ser um potencial daqui a 10, 20, 30 anos”.

Nailton afirma que a TVE, nas décadas de 1980 e 1990 foi um espaço em que essa produção foi mostrada, fora das comunidades. Existe uma preocupação de possibilitar o acesso dessa produção a outros públicos que não as próprias comunidades. Justamente por isso, estão editando um catálogo que deve contemplar uma listagem com todos os vídeos produzidos no Necc, suas sinopses e fichas técnicas. Pretende-se disponibilizar isso na internet para que as pessoas de fora possam conhecer o acervo.

Os projetos comunitários da Facha se mantêm com recursos de mensalidade dos alunos, o que Nailton considera muito positivo pois assim não precisam se submeter à uma lógica de mercado.

“Tomara que não venha dinheiro público, dinheiro de empresas para cá. Eu não sou maluco, não, eu sei que o mundo é esse, eu sei que as empresas estão aí, mas é tão bom você ainda poder sonhar que dá para trabalhar, estudar, pesquisar, desenvolver com a sociedade, produzir coisas a partir da escola mesmo. Ainda que seja um dinheiro de mensalidade, que é pago também, mas está aqui. Eu acho melhor.”

A faculdade mantém um programa no canal 14 da Net, o Espaço Facha Comunitária, cujas produções são feitas pelos alunos da faculdade, incluindo aí documentários, reportagens e entrevistas jornalísticas. Contam com três câmeras mini-DV, uma super-VHS, sendo que esta fica emprestada em comunidades. E duas Sony 250 para estúdio. Para a edição, têm um Macintosh G4 e um PC. E há ainda um equipamento de edição linear que procuram emprestar para as comunidades interessadas.

6. Transmissão televisiva

6.1 TV de rua e TV a cabo

No Brasil, ao contrário do que aconteceu na Europa, no Canadá e nos Estados Unidos, as experiências de vídeo popular produzidas pela ABVP não ocorreram dentro do circuito de televisão a cabo. A discussão sobre a ocupação dos canais a cabo por parte do vídeo popular ocorreu aqui apenas posteriormente. As experiências de vídeo popular tendiam mais para a videoanimação, tomada do ideário do vídeo militante, do que propriamente a um processo de contra-informação, que interferisse na dinâmica das emissoras de TV. O que se fazia aqui, em diferentes níveis era a chamada TV de rua.

Ainda nos anos 1980, nos primeiros tempos do vídeo popular, o confronto direto no terreno da televisão não esteve em pauta. A contra-informação seria uma prática a ser vivenciada fora dos circuitos institucionalizados pela mídia. O vídeo, pensado como uma alternativa barata e simples que pudesse coexistir com a televisão, criando novos circuitos, ou seja, o vídeo popular era calcado fortemente na idéia da videoanimação.

A ênfase das propostas de TV de rua recai sobre a recepção coletiva. Em geral, são produzidos vídeos com alguma participação de uma dada comunidade que, em seguida, são transmitidos para a própria comunidade em espaços abertos (praças públicas) ou fechados (postos de saúde, creches, escolas, centros comunitários, associações de bairro, sindicatos, ginásios esportivos e hospitais).

A exibição de TV de rua pode seguir-se da chamada “câmera aberta”, técnica que consiste em estimular as pessoas a debater sobre o conteúdo visto a partir da transmissão desse debate no mesmo suporte em que foi exibido o vídeo popular produzido. A prática da câmera aberta enfatiza a multiplicidade inerente à recepção e a simultaneidade dos processos de emissão e recepção.

As TVs de rua seguidas ou não da câmera aberta foram, portanto, o caminho que o vídeo popular traçou em detrimento da efetiva ocupação dos canais a cabo. Os canais a cabo gratuitos se institucionalizaram, apenas em 1995, a partir de negociações ocorridas entre as várias partes que controlam os meios de comunicação de massa no Brasil (Governo e empresas de comunicação), parlamentares e entidades da sociedade civil, entre elas o Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação.

Como é possível verificar, a discussão sobre a democratização da comunicação de massa vai acirrar-se justamente no momento em que a ABVP se encontrava em fase final de sua atuação como produtora de vídeo popular. É sintomático que as dissertações defendidas nessa época reflitam o impasse pelo qual passava a associação frente aos meios de comunicação de massa.

Pereira¹, com seu trabalho, levanta as potencialidades das transmissões coletivas e sugere que o caráter circense, de animação cultural, poderia ser mais explorado. Carvalho² critica a adesão ao espaço de transmissão televisiva, sendo que, segundo ela, as transmissões de rua ainda permaneciam subutilizadas, já que teriam sido pouco elaboradas até então as propostas de utilização posterior das fitas. Os dois trabalhos sugerem que o vídeo popular deveria explorar mais as potencialidades da videoanimação, o que, de certa forma, era um posicionamento contrário à televisão a cabo.

Havia um objetivo definido em relação ao vídeo: utilizá-lo como instrumento para os movimentos sociais que se organizavam nesse período, que foi de intensas lutas pela democratização. As primeiras experiências brasileiras sistemáticas de vídeo popular são experiências de TV de rua. Entre as pioneiras estão a TV Viva, de Olinda (1983), e Maxambomba, da Baixada Fluminense (1986).

Na década de 1990, os realizadores se viram em uma situação difícil em relação à televisão, já que estava em jogo a necessidade de se apropriarem dos canais a cabo sem perder os princípios que norteavam a produção popular, extremamente fincada na relação de proximidade com o espectador. O vídeo popular estava a um passo da televisão e certamente seria mais difícil demarcar as diferenças entre a produção de massa e a produção de vídeo popular ocupando o mesmo campo de batalha.

Cecília Peruzzo afirma que a hesitação sobre a apropriação do espaço da televisão vem da própria falta de estrutura dos grupos de vídeo popular para efetuar essa passagem.

“No caso específico dos canais comunitários, apesar da Lei ser de janeiro de 1995, só no segundo semestre de 1996 eles começaram a surgir. Tal ocorrência se explica pelo fato da Lei ter, em certa medida, se antecipado às reais condições de utilização de um canal de televisão por parte das organizações sociais e comunitárias. Em outras palavras, as

¹ Cassia Maria Chafin Guedes Pereira. *O circo eletrônico. TV de Rua: a tecnologia na praça pública*. São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, Faculdade de Comunicação e Artes, Dissertação de Mestrado, 1995, mimeo.

² Josilda Maria Silva de Carvalho. *Vídeo popular: a concepção e a prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos sociais e populares em Natal*. Campinas, Departamento de Multimeios, dissertação de mestrado, 1995, mimeo.

organizações de terceiro setor não estavam preparadas para assumirem de uma hora para outra a gestão e operacionalização de um canal de televisão, nem tinham recursos financeiros para tanto.”³

Henrique Luiz Oliveira observa que o vídeo popular não chegou a se beneficiar dos canais comunitários a cabo e os canais a cabo também não chegaram a usufruir da experiência do movimento do vídeo popular, permanecendo na mão de grupos isolados.

“A implantação dos canais comunitários via TV a cabo, ainda que tenha sido uma das lutas do movimento de vídeo popular, só se efetivou quando este movimento já estava diluído. Desta forma, no Brasil, nem o movimento de vídeo popular se beneficiou dos canais comunitários como meio de ampliar o acesso a mais espectadores, nem os canais comunitários contam com um movimento de vídeo organizado capaz de lutar por uma programação comprometida.”⁴

Apesar de não ter ocupado os canais a cabo, o movimento de vídeo popular chegou a realizar transmissões em baixa potência. São transmissões televisivas “piratas”, em frequência VHF (a mesma da televisão aberta), que atingem comunidades específicas durante um período definido. Como são clandestinas, essas ocorrências são rápidas e pouco notificadas. Foram anteriores à discussão dos canais a cabo comunitários, visando justamente forçar a democratização da comunicação.

Como se sabe pouco sobre as primeiras transmissões em baixa potência, trata-se de um material que permanece obscuro, carente de análise mais detida. No caso do vídeo popular, o que realmente temos disponíveis através de análises são as experiências de TV de rua. Neste capítulo, vamos abordar três grupos, sendo que dois deles transmitem em baixa potência dentro de suas comunidades, nos dias de hoje. O terceiro grupo, teve experiências de transmissões em baixa potência, ocupando atualmente um espaço na grade de programação de uma emissora estadual educativa.

Entre as experiências de TV de rua, a TV Viva é paradigmática de um tipo de atuação popular que consegue fugir dos discursos prontos, unidirecionais e politizados, que marcaram o primeiro momento do vídeo popular no Brasil, na década de 1980.

³ Cecília M Krohling Peruzzo. *TV Comunitária no Brasil: aspectos históricos. Texto apresentado no GT Medios comunitários e y ciudadanía*. V Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Santiago, Chile, 27 a 30 de abril de 2000, p. 7.

⁴ Henrique Luiz Pereira Oliveira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. São Paulo, departamento de história, PUC-SP, dissertação de doutorado, 2001, mimeo, p. 75.

Interessante que a TV Viva foi aquela experiência que, tal como observou Cláudio Bezerra⁵, teria assimilado interferências de todos os lados a fim de compor seu repertório, tanto é que acabou sendo absorvida também por diferentes facções, desde os grupos independentes de vídeo e até a programação televisiva.

O programa da TV Viva tinha cerca de uma hora de duração, dividida em cinco blocos: Pipoca Maluca, era um quadro infantil no qual eram mostrados números circenses, desenhos animados, espetáculos de mamulengos e ficções; Olho Vivo servia para explicitar as lutas da comunidade; Bom Dia Déo apresentava questões de comportamento desenvolvidas com o povo nas ruas; Quatro Cantos trazia reportagens e documentários sobre outras comunidades de outros estados ou países; e Circo Eletrônico, um espaço aberto para mostrar os artistas populares pernambucanos, muitas vezes sob a forma de videoclipe.

Nas palavras de Cecília Peruzzo os programas da TV Viva viriam apresentar novos elementos que não eram comuns tanto na televisão aberta quanto no vídeo popular.

“A TV Viva inova pelo uso de uma linguagem não convencional de televisão e do então vídeo popular. Ela desconstrói o formal, o rigor e a cronologia. Altera a sequência de apresentação de um tema, o modo de falar, a forma de tratar o assunto e o modo de vestir, para construir um outro modo, uma outra linguagem audiovisual que conseguisse uma efetiva comunicação com os setores excluídos da população”⁶.

Pereira aponta em sua pesquisa que uma das razões do sucesso da TV Viva, no que diz respeito a sua linguagem extremamente popular, era decorrência da exploração das características específicas da TV de rua. Nesse sentido, os seus realizadores teriam conseguido elaborar um programa que realmente funcionava no momento da exibição.

A TV Maxambomba, que aconteceu de 1986 a 1998 na Baixada Fluminense, também foi uma experiência fundamental empreendida pelo Cecip (Centro de Criação da Imagem Popular). Na fase de implantação da Maxambomba eram produzidos programas sobre a região para serem exibidos em espaços fechados, como associações de moradores e igrejas. “O objetivo era contribuir para fortalecer o movimento popular na região, bastante atuante na época”

Só em fins de 1989, quando o Cecip adquiriu telão, projetor e equipamento de som potente, foi que a Maxambomba ganhou as praças públicas. Nesse momento, foi preciso

⁵ Cláudio Bezerra. *O riso como alternativa estética para o jornalismo eletrônico. O caso do Bom Dia Déo, da TV Viva*, artigo apresentado na Intercom, Belo Horizonte, 2003.

⁶ Cecília M Krohling Peruzzo. op. cit. p. 7.

fazer uma mudança na linha dos programas, que passaram a abarcar não apenas as atividades da associação de moradores, mas também a cultura local que dizia respeito àquela comunidade.

Mas, em 1992, os equipamentos da Maxambomba foram roubados e foi preciso fazer uma nova mudança. Os programas passaram a ser exibidos em escolas públicas o que acabou resultando na proposta de realizar oficinas de vídeo ministradas para as entidades dos movimentos sociais da região, através do projeto Vídeo Escola, já dentro de uma proposta que se encaixa no que estamos nomeando aqui de vídeo comunitário.

Com uma nova unidade de exibição, a Maxambomba acabou criando uma maneira diferente de exibir seus programas, que passaram a contar com a inserção de pessoas do bairro na produção, chamados “repórteres de bairro”. Outro aspecto foi o aperfeiçoamento das oficinas do vídeo, que se voltaram para a discussão da recepção com adolescentes.

Em 1996, a equipe de profissionais que atuava na Maxambomba forma a TV Pinel, cuja proposta é utilizar as experiências com TV de rua com um público delimitado: portadores de sofrimento psíquico do Instituto Philippe Pinel, do Ministério da Saúde, no Rio de Janeiro. A iniciativa insere-se dentro de uma perspectiva de inclusão social dos usuários, a partir de uma reforma em andamento no sistema de tratamento psiquiátrico.

Então, o objetivo dos programas, que eram exibidos dentro da própria instituição para os usuários, no Canal Saúde (via satélite) e no programa mensal Canal Saúde da TVE (TV Educativa do Rio de Janeiro), seria produzir um “novo olhar sobre a loucura”, que viesse contribuir no convívio com a diferença. “A TV Pinel assegura ter por objetivo principal contribuir para mudar a imagem da loucura, ajudando a reduzir o preconceito e estimular novas formas de relacionamento com diferenças entre as pessoas na sociedade”.

A TV Mocaranga, criada em 1991, em Santarém, desenvolve um trabalho de comunicação comunitária baseado na capacitação das comunidades ribeirinhas dos rios Tapajós, Aarapius e Amazonas. A equipe da TV visita periodicamente as comunidades, buscando capacitá-los para a produção não apenas de vídeos, mas também de informações radiofônicas e impressas.

“Os temas são escolhidos pelas pessoas da localidade e em geral dizem respeito a assuntos de interesse local. Exemplo: ensinamentos relativos a ervas medicinais (valorização e resgate do conhecimento dos mais idosos), da palha de tucumã que serve para fazer chapéu e aspectos de preservação ambiental. É uma espécie de TV comunitária que contribui para o resgate das identidades culturais da região, serve como meio ‘alfabetizador’ para o uso de

recursos audiovisuais como o objetivo de tornar jovens e adultos os artífices do próprio desenvolvimento local auto-sustentável.”

Inspiradas na atuação das TVs de rua, inúmeras outras experiências semelhantes foram realizadas em todo o Brasil, envolvendo exibição de programas de vídeo em diversos espaços públicos - escolas, creches, centros comunitários, associações de bairro, ginásios esportivos, igrejas, hospitais e centros de saúde – e lançando mão da possibilidade de transmissão televisiva em baixa potência, que se tornou mais sistemática depois da implantação da TV a cabo no Brasil.

6.2 Associação Imagem Comunitária

A Organização Não-Governamental Associação Imagem Comunitária (AIC) existe formalmente desde 1997. A equipe começa a trabalhar junto em 1993, a partir do TV Sala de Espera, um projeto de extensão universitária do departamento de Comunicação Social da UFMG em parceria com a Prefeitura de Belo Horizonte.

Em 2003, inicia-se a implantação do projeto mais recente do grupo, o Rede Jovem de Cidadania, que pretende estabelecer uma rede de comunicação - envolvendo vídeo, rádio e jornal impresso - com participação de 54 adolescentes, de 12 a 22 anos, vindos das nove regiões administrativas que compõem o município. São seis adolescentes de cada regional. Todos eles com trajetória em oficinas de vídeo ministradas anteriormente pela instituição. É o empreendimento de maior vulto da história desse grupo, conta com patrocínio da Petrobras e busca sintetizar uma série de ações isoladas que foram desenvolvidas ao longo dos últimos dez anos da instituição, em Belo Horizonte.

Para entender a trajetória do grupo retomaremos a primeira experiência, que foi o TV Sala de Espera. Esse projeto surge por iniciativa do psiquiatra Musso Greco⁷, que na época atendia no Centro de Saúde Paulo VI. Percebia que muitos dos problemas que chegavam ao seu consultório eram decorrentes de questões sociais compartilhadas pelos moradores do bairro Paulo VI, na região nordeste de Belo Horizonte, na periferia da cidade.

⁷ Musso Greco analisou a experiência da TV Pinel (RJ), a partir da psicanálise lacaniana. Ver: Musso Greco. *Olhas-me sou: investigação dos efeitos da imagem videográfica na constituição do Eu em pacientes psiquiátricos a partir de uma experiência em vídeo comunitário*. Belo Horizonte: Departamento de Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, dissertação de mestrado, 1999, mimeo.

Cansado de ministrar remédios aos pacientes e não detectar um quadro de melhora, Greco resolveu tentar uma intervenção ali que não fosse exatamente médica, mas um debate daquelas questões que vitimavam seus pacientes. Como conhecia o exemplo dos canais de acesso público dos Estados Unidos, procurou o departamento de Comunicação Social da UFMG e expôs a proposta de realizar uma interferência com o vídeo na sala de espera daquele centro de saúde que trabalhava, daí o nome TV Sala de Espera.

A iniciativa teve resposta das professoras Beatriz Bretas, Regina Mota e Miriam Crystus, que se entusiasmaram e convidaram os alunos de telejornalismo para participar como estagiários. Entre eles, estava Rafaela Lima⁸, hoje mestranda do departamento de Ciência da Informação (UFMG) e coordenadora da Associação Imagem Comunitária, que fundou junto com 12 pessoas também ligadas ao Sala de Espera.

O TV Sala de Espera atuou de maneira vigorosa, com produção continuada e mantendo sua equipe até 1996. Ao longo desses quatro anos, foram produzidos 12 programas, de cerca de 15 a 20 minutos de duração, exibidos através de equipamentos de TV e vídeo, no circuito das salas de espera dos postos de saúde dos bairros Paulo VI, Ribeiro de Abreu e São Marcos - bairro que participou do programa apenas em 1994. Esses trabalhos marcam o início do acervo da Imagem Comunitária, que se encontra organizado de maneira cronológica.

Ao tomar contato com esse material, pudemos notar que os programas do TV Sala de Espera apresentam quadros fixos, a saber: “Cozinha inteligente”, apresentado por duas cozinheiras ligadas às comissões de saúde dos bairros que integravam o projeto, que ensinam receitas preparadas com ingredientes reciclados e de fácil acesso; “Oba, tem festa no pedaço”, que traz registro de uma festa, em geral de rua, que tenha ocorrido em um dos bairros ou apresentação musical de moradores para a câmera; “Ó como a gente se vira”, abriga reportagens sobre iniciativas bem sucedidas partidas da comunidade, como a abertura de creches, oficinas; e “Dê o seu recado”, edição de flashes de depoimentos dados na videocabine do projeto, posta nos eventos públicos dos bairros.

De maneira geral há forte predominância do formato jornalístico, sobretudo, no programa piloto - 1993 -, com utilização, por exemplo, da figura do repórter, que realiza as entrevistas, e do apresentador, que faz a ligação entre uma matéria e outra a partir de uma

⁸ Entrevista concedida em 11.06.2003

gravação de estúdio. Ambas as funções eram desempenhadas pela equipe. Já a partir do programa 1 há uma tendência dos próprios moradores começarem a realizar as reportagens, o que contribui para ampliar a participação da comunidade.

Há também, dentro da programação, espaço para reportagens sobre um tema atual relevante para um ou mais bairros do projeto, que surgiam nas reuniões de pauta com a comunidade. Ao que nos parece essas reportagens, nas quais os moradores já encarnam a figura do repórter, indicam uma clara percepção, por parte das comunidades, do potencial político do vídeo. A luta dos moradores do Paulo VI para a desativação de uma pedreira, que pode ser conferida no programa 2, realizado no primeiro ano do projeto, ou pela não implantação de um aterro sanitário no bairro vizinho, o Capitão Eduardo, no programa 10, de 1994, são exemplos claros da percepção, por parte da comunidade, acerca da possibilidade desse tipo de abordagem do vídeo. Em ambas as situações foi feito o uso da entrevista jornalística.

Consta também no acervo referente ao período do TV Sala de Espera um *making of* realizado como projeto de conclusão de curso por Adriana Moura, então estagiária do projeto. Esse trabalho mostra a equipe se aproximando da comunidade, no posto de saúde decidindo a pauta, a instalação da videocabine em um evento e também trechos de reuniões na universidade, onde coordenadores e alunos discutem e avaliam o projeto. Nesse vídeo, o registro aponta para o trabalho da equipe. No seu decorrer, a comunidade toma a cena.

Detenhamos nossa atenção nesse trabalho, que se constitui como um documentário que dá conta do primeiro ano do projeto, tendo se debruçado justamente sobre os problemas decorrentes da aproximação entre comunidade e projeto.

Uma das passagens trata de uma reunião com a comissão de saúde do bairro Ribeiro de Abreu. A equipe do projeto pergunta o que eles gostariam que fosse filmado no bairro. Uma das integrantes da comissão (Ivone) sugere que se filme primeiro a entrada do bairro, ao qual se tem acesso através de uma ponte que só permite a passagem de um carro por vez, oferecendo risco de acidentes de trânsito e risco de vida aos pedestres. Ela sugere também que, em seguida, seja filmada a escola.

Interessante que, em outro momento do vídeo, em uma sala da universidade, a equipe do projeto aparece localizando os bairros em mapas do município. Depois, aparecem nos bairros, fazendo uma expedição de perua guiada por alguns moradores. Uma das

coordenadoras pede que os moradores os levem para as regiões altas, onde se possa ter uma “vista” panorâmica da região.

Ao que nos parece, portanto, tanto os moradores como os integrantes da equipe, naquele momento de primeiro contato, buscavam imagens que mantinham ainda um certo distanciamento, identificadas justamente na entrada do bairro, nas “vistas” panorâmicas da região, nos mapas.

Assistindo ao *making of* do programa é possível identificar que não há uma uniformidade desse primeiro contato com o vídeo, dentro da região em que o projeto se propunha atuar. O bairro Paulo VI teria sido mais resistente à proposta, diferentemente do que aconteceu no Ribeiro de Abreu.

Durante uma reunião de pauta no Paulo VI, Margarida, moradora que a partir daí aparece em várias situações ao longo da série de programas - certamente é a personagem que mais aparece - interrompe uma explanação de Rafaela Lima sobre a necessidade da comunidade de participar da divulgação dos eventos do projeto: “Você já esteve na igreja?”, pergunta Margarida, ao que Rafaela responde imediatamente “Já, duas vezes”. Margarida diz “Ah, então é isso” e sorri, afirmativamente.

O *making of* termina com a reportagem sobre a desativação da pedreira, pela qual Margarida tanto lutara. Ao chegarem para a gravação da externa na pedreira, Margarida afirma: “Se é sobre a pedreira, eu sou a repórter”. Entrevista Dazinha, sua amiga, dirigindo-a para a câmera “Não, fala alto e olhando pro troço [câmera]”. A última imagem, sobre a qual sobe o letreiro, é o rosto de Margarida sorrindo, em primeiríssimo plano.

Uma das coordenadoras do projeto, a professora Beatriz Bretas faz uma análise da entrevista realizada por Margarida exibida no programa 1 e cujas imagens reflexivas constam no *making of*, observando que se no primeiro programa os repórteres da equipe tinham mantido o microfone em suas mãos para entrevistar a comunidade, quando os moradores realizavam as entrevistas eles passavam o microfone para a mão dos entrevistados. A partir do programa 1 os moradores dos bairros assumem as reportagens e, de fato, o microfone raramente fica sob controle do repórter comunitário.

Passemos ao programa 10 e teremos, por exemplo, o aprofundamento do que havia sido a entrevista sobre a desativação da pedreira. O tema central desse programa é a polêmica implantação de um aterro sanitário municipal no Paulo VI. Nélia, moradora do

bairro Paulo VI, é a repórter. Ela vai até o Serviço de Limpeza Urbana (SLU) entrevistar um funcionário da Prefeitura que explica o que é um aterro sanitário. Em seguida, vemos imagens reflexivas da fita sendo exibida para os moradores e depois há uma discussão em torno das imagens. Alguns dos moradores se sentiram tranquilizados ao ver que o problema do aterro não seria tão grave assim, outros se sentiram penalizados, vendo suas suspeitas confirmadas de que aquilo seria sim ruim para a comunidade.

Esse programa parece apresentar um momento de intensificação nas relações entre a comunidade e os recursos do vídeo. E isso acontece, reafirmamos, quando a comunidade parece lançar mão do potencial político que o uso do vídeo de forma localizada pode trazer.

Ao contrário do que acontece durante as entrevistas, nas quais sempre há uma conversa entre entrevistador e entrevistado, a videocabine, inserida entre um bloco e outro na montagem dos programas, funciona como um artifício para que as pessoas falem diretamente para a câmera. Com o passar dos programas, percebe-se que os líderes comunitários e integrantes das comissões de saúde estão cada vez mais assíduos na videocabine, que parece também ter sido utilizada com intenção política. São várias as reivindicações de asfalto de rua, convocações para reuniões e venda de produtos. De acordo com Regina Mota, a videocabine traduz o próprio sentido de interatividade, inerente a proposta de vídeo comunitário que teria sido o TV Sala de Espera.

“A palavra-chave dessa invenção é interatividade. Uma TV que ao mesmo tempo fala e ouve, que permite a entrada e o aparte, tanto no seu processo de produção como na veiculação. Essa característica vai se traduzir nas formas simples, mas bem-acabadas, do discurso direto para a câmera, num modelo de gravação utilizado nas videocabines da videasta Sandra Kogut, e das videocartas de José Santos: Falo para alguém que me escuta. Falo de alguma coisa que é importante para mim, logo pode ser também para os outros. Falo da maneira como já aprendi na televisão, mas também da maneira como eu falo com os meus semelhantes”⁹.

Interessante notar que Regina Mota integra todos os três projetos pesquisados em Belo Horizonte, estando presente nas fases de implantação de todos eles. Coincidentemente - ou não - todos se utilizam do artifício da videocabine. No caso do TV Sala de Espera essa utilização, baseada nas experiências que Sandra Kogut fez na década de 1980, percorre todo o acervo do grupo, permanecendo como um dos recursos utilizados nos programas do atual Rede Jovem de Cidadania.

⁹ Para uma avaliação dos dois primeiros anos do projeto ver: Regina Mota. Reflexões sobre o Projeto TV Sala de Espera. In: Geraes - Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte, nº 47, 1º semestre de 1995, p.15-17.

No próprio *making of* há várias cenas de videocabine, que parece ter sido muito usada para estabelecer esse primeiro contato com a comunidade. Uma delas, parece sintomática. A equipe do TV Sala de Espera levava adereços para que as pessoas pudessem usar nas gravações de depoimentos. Algumas crianças, enfeitadas com colares, chapéus e óculos escuros, oferecem imagem suas para a câmera, encenando como se estivessem em um desfile. É notório o fascínio das crianças tanto pelos enfeites tomados de empréstimo como pelo equipamento. Somos levados a afirmar, com base na obviedade do que essas imagens nos mostram, que, naquele momento, estabeleceu-se ali uma troca dos adereços e equipamentos técnicos oferecidos pelo projeto por imagens de si oferecidas pelas crianças.

Voltando aos programas, é possível detectar uma certa inclinação para minimizar o caráter jornalístico do Sala de Espera, com inserção de clipes, quadros apresentados por bonecos e pequenas ficções - destacamos o esquete sobre gravidez na adolescência encenado nos moldes do cinema mudo (uso do preto e branco, e de letreiros) pelo grupo de teatro do Ribeiro de Abreu, no programa 5. Essa tendência parece evoluir até 1996, ano que marca o término do projeto.

Rafaela Lima, que nos recebeu na sede da Imagem Comunitária, onde ocorriam oficinas do Rede Jovem de Cidadania, acredita que o programa piloto do TV Sala de Espera foi uma experiência embrionária que já trazia em seu bojo as questões que o grupo iria enfrentar dali em diante.

A principal crítica elaborada na época, segundo ela, era que as imagens mostravam um grupo de universitários criando um produto informativo para mostrar aspectos que julgavam importantes para as pessoas que viviam nos bairros onde o projeto acontecia. Nem passava pela cabeça dos moradores dos bairros produzir programas de vídeo e isso ficava claro nas imagens, como podiam perceber os próprios realizadores do projeto.

Podemos realmente identificar que, em todos os programas do TV Sala de Espera, a apresentação do programa, feita em estúdio, girava em torno de um convite para que a comunidade participasse do projeto. Esse chamamento era uma constante. O programa 12, por exemplo, feito em comemoração aos dois anos do projeto, fecha com imagens de videocabine, apresentando rostos dos moradores editados com o seguinte áudio:

“Olha você, aqui na TV, olha você aí.
Olha você aí na TV, Olha você aqui (refrão).
A tela da TV Sala de Espera é que tem a nossa cara.
Esse é um programa que é feito com a sua participação.

Na tela da TV Sala de Espera você dá o seu recado.
A gente colabora e aprende a fazer televisão...”

Desde os primeiros programas, o grupo entendeu que teria de fazer alterações de rumos caso pretendesse desenvolver um trabalho de vídeo com aquelas pessoas. Ao menos, a comunidade é que teria que falar o que era importante para ela, indicar os temas que queria ver tratados. O perfil de um dos moradores, incluído no piloto, parece emblemático dessa dificuldade, de acordo com a análise de Rafaela.

“Fizemos uma reunião de pauta em que a gente já carregou a mão que era por aí que tinha que sair pauta. Aí surgiu aquela história de vida maravilhosa, ‘olha, ele começou a cuidar da horta comunitária e largou o vício, ele era alcoólatra hoje ele está recuperado’. Eu fui fazer a matéria, cheguei lá de madrugada, que era a hora que ele chegava pra cuidar da horta, e minha primeira pergunta foi: ‘Tutu, conta pra gente como que você parou de beber?’. E aí ele contou a bela história de conto de fada que era o que a gente tinha pedido. Na exibição, quando eu estava fazendo uma pesquisa de audiência, ele chegou completamente bêbado. E aí foi uma coisa muito louca que as pessoas se referiam à imagem dele na televisão assim: ‘Oh, Tutu, olha aqui na televisão como que você fica bem quando você para de beber’. Isso é algo que te sacode. Você fala assim: ‘espera aí, sabe, o que é isso que eu estou construindo aqui?’”.

Enfim, nas palavras de Rafaela, o piloto está marcado pelo “olhar piegas de quem vem de fora”. Ela acredita que a ingenuidade que cercou as imagens desse primeiro programa não impediu que, por outro lado, a comunidade que circulava pelos postos de saúde se impressionasse de ver ali, na sala de espera, alguns aspectos do universo deles, que não faziam parte da programação televisiva até então.

Com esse impacto inicial de ver imagens do próprio bairro, por mais que fossem imagens que evidenciassem certo distanciamento em relação àquela comunidade, as pessoas se sentiram motivadas a participar dos outros programas, que já contam com uma inserção maior dos moradores. Por sua vez, para o grupo do TV Sala de Espera, para além de todas as críticas que foram elaboradas, o piloto foi importante no sentido de indicar esse potencial de uma intervenção com vídeo na comunidade.

Rafaela conta que a reação da comunidade já em um segundo momento, no qual dava os primeiros passos no sentido de uma apropriação do projeto, veio acompanhada de uma perspectiva de usar o vídeo como denúncia. E isso só vem alterar-se quando as pessoas percebem que ali elas estão falando para elas mesmas, quando entendem qual o circuito de exibição daquela produção. A postura era ‘vamos aproveitar a TV para denunciar isso para

o prefeito'. A primeira demanda que surge nas videocabines e também nas reuniões de pauta do programa vem já com essa forma.

“No começo do Sala de Espera era o Aqui Agora. É esse tom populista de ‘estou aqui em nome do povo e vou mostrar as mazelas para esse político que não presta no Brasil’. Aparece isso muito. Mas naturalmente acontece um deslocamento do olhar quando as pessoas percebem pra quem que é aquilo, quando elas começam a viver o outro lado, de ir pra sala de espera e ver aquilo passando ali, ver as pessoas comentando os assuntos do bairro”.

Depois dessa experiência que parece ter provocado tanto a comunidade como o grupo envolvido no TV Sala de Espera, houve um investimento na sistematização dos procedimentos de produção e exibição dos programas nas salas de espera dos postos de saúde. Com a regularidade do trabalho, ocorre um estreitamento do contato com pessoas da comunidade que passam a participar, ainda de forma localizada, seja como repórter, como apresentadora do quadro de culinária ou até uma dona de casa que chama as amigas e faz reuniões do projeto em sua casa.

Em 1996, foi detectado que seria preciso estreitar ainda mais a relação entre equipe e comunidade para sair desse estágio de envolvimento onde se corria o risco de estagnar. A partir daí, foi elaborado um plano de oficinas de vídeo, que viria, justamente, aprofundar a inserção do projeto dentro daquela comunidade.

As oficinas são pensadas a partir de uma necessidade, detectada pela equipe, de dar uma visão panorâmica do processo de produção, até para que fosse possível que os moradores tivessem a possibilidade de escolher qual seria exatamente sua inserção. Nesse mesmo momento, o Sala de Espera estava mais próximo da ABVP. Percebia-se que essa era uma tendência em todos os projetos: ter um trabalho mais sólido de formação das comunidades para a atuação com o vídeo.

Antes de passar às oficinas, em 1994, entra para o TV Sala de Espera a radialista Cristina Santos Ferreira¹⁰, hoje coordenadora de mídias da Imagem Comunitária. Cristina havia concluído o curso de Comunicação Social da UFMG, em 1988, portanto antes mesmo da formação do TV Sala de Espera. Seu projeto de conclusão de curso, em parceria com a colega Elizabeth Rodrigues Pires, fora uma pesquisa sobre rádios universitárias.

Tanto Cristina quanto Elizabeth se filiaram à ABVP, tendo uma atuação forte no período em que a associação decide criar seus núcleos de produção regionais, na década de

¹⁰ Entrevista concedida em 22.07.03

1990. A entrada de Cristina para o grupo do TV Sala de Espera contribui para aproximar o projeto das articulações da associação.

O primeiro contato de Cristina com a ABVP se deu, em 1989, através de um seminário sobre Comunicação e Saúde, coordenado pelo professor José Márcio Barros, do departamento de Comunicação Social da PUC-MG e promovido pela Escola de Saúde de Minas Gerais. Para o evento, Barros convidou representantes das experiências que mais se destacavam no Brasil, nessa área.

Esse evento parece ter sido pensado de forma a transmitir aos participantes um apanhado das experiências brasileiras na área e repercutiu na trajetória profissional de Cristina. Ela participou de um grupo de discussão sobre Comunicação e Movimentos Populares, coordenado pelo pessoal da ABVP. Participavam o grupo que na época fundava a Maxambomba, no Rio, o Saúde e Alegria do Pará, a TV Viva de Recife e a TV dos Bancários de São Paulo.

Em Belo Horizonte, especificamente, não havia grupos relacionados com a atuação de vídeo junto aos movimentos populares. Eram apenas algumas pessoas interessadas no tema que se reuniam ali para conhecer os trabalhos que aconteciam no Brasil. Temos que observar que, dentro desse contexto, o evento adquire uma importância ainda maior já que algumas pessoas que estavam ali futuramente constituem grupos de vídeo comunitário.

Em 1990, Cristina participa de um evento da ABVP em São Paulo. Em seguida, pega a representação da Região Sudeste. Sua colega de pesquisa, Elizabeth Rodrigues Pires, também se filiou à ABVP e atuou como representante da associação.

Nessa época em que as duas entram para a ABVP estava sendo discutida a realização de oficinas, nas regiões onde a associação atuava. A idéia era investir na capacitação de grupos para atuar com vídeo nas comunidades. As primeiras oficinas ocorridas em Belo Horizonte e com as quais Cristina estava envolvida atendiam um público formado por lideranças de sindicatos, movimentos sociais e ONGs. Os participantes eram associados à ABVP que tinham interesse em receber as fitas da videoteca para exibir em reuniões e grupos de trabalho.

As oficinas abordavam metodologias de uso do vídeo, no sentido de mostrar para os associados que a relação com o vídeo não precisava ficar restrita à utilização do material fornecido pela ABVP. Eram passadas algumas noções básicas de uso do vídeo. Em um

segundo momento, serão dadas outras oficinas que levariam à frente a questão de introduzir os associados diretamente na produção de vídeos.

Nessa mesma direção, foram projetados pela coordenação da ABVP a criação de cinco núcleos de produção em cada uma das regionais da associação espalhadas pelo país. A perspectiva era fornecer a tecnologia e o conhecimento necessários para que os associados produzissem seus próprios trabalhos. Afinal, não adiantava ensinar como se faz vídeo para pessoas que depois não teriam os recursos necessários para suas realizações. Chegaram a ser comprados alguns equipamentos, mas o projeto foi interrompido por corte de recursos, que vinham da cooperação internacional.

De 1993 para o início de 1994, acontece em Belo Horizonte a primeira etapa do projeto Codal (Comunicação para o Desenvolvimento da América Latina), coordenado no Brasil pela ABVP. As atividades, que ocorreram na escola sindical, incluíam duas frentes: curso de roteiro e curso de produção de TV comunitária. Como resultado da experiência, o grupo que participava de ambos os cursos implantou a TV Pé Vermelho, uma experiência localizada de TV comunitária, com exibição do resultado em telão instalado na Praça do Cristo, na região do Barreiro.

Foi nesse curso que Cristina e Rafaela se conheceram. Rafaela não era associada da ABVP, mas se interessou pela atividade porque havia iniciado recentemente a experiência do TV Sala de Espera.

Em 1994, logo após essa primeira etapa do Codal, os coordenadores do Sala de Espera convidam Cristina para integrar o grupo e assumir a edição dos programas. Aos poucos, Cristina envolveu-se mais com o projeto, passando a fazer câmera nas gravações e também animações e vinhetas para o programa.

“Eu participava do projeto [TV Sala de Espera] e tinha também isso de dar continuidade para a inserção no vídeo popular. Então, era uma coisa que se misturava um pouco. Eu continuei participando dos encontros da ABVP, das atividades e o grupo do Sala de Espera acabou entrando mais nisso também. Foi uma coincidência mesmo de tempos e de projetos que estavam rolando”.

Dentro desse contexto, em 1995, acontece novamente uma experiência do projeto Codal em Belo Horizonte. Para essa segunda etapa, as atividades foram programadas para acontecer dentro das comunidades com as quais trabalhava o TV Sala de Espera, na região nordeste de Belo Horizonte. Foi ao ar de 26 de maio a 4 de junho de 1995, o TV Beira

Linha, uma experiência de transmissão televisiva em baixa potência, que envolveu 35 profissionais de vários Estados brasileiros, incluindo aí a equipe do Sala de Espera. O sinal, que podia ser sintonizado através do canal 8 das residências, varria um raio de 6 km, tendo como referência o transmissor de 100 watts, posto num ponto alto da região nordeste da cidade, portanto, onde o projeto vinha atuando desde 1993.

Durante esse período, diariamente, foi produzido um telejornal, de aproximadamente 45 minutos, com 14 quadros. Na programação constavam, principalmente, notícias de iniciativas locais bem sucedidas, matérias de comportamento, experiências coletivas em Belo Horizonte e fora, quadros musicais, culturais, humor¹¹.

Durante essa experiência da Beira Linha, intensifica-se a inserção do TV Sala de Espera na ABVP. Para o Sala de Espera era uma oportunidade também de estreitar o contato com a comunidade com a qual trabalhava, já que se tratava da produção de programas diários, que os moradores da região poderiam sintonizar de suas próprias casas.

A experiência do TV Beira Linha gerou reflexões¹² para o grupo do TV Sala de Espera. Foram feitas pesquisas de opinião qualitativas para acompanhar a recepção dessa proposta por parte da comunidade. Entre os depoimentos que foram colhidos está o de Marco Aurélio, morador do Paulo VI:

“Sinceramente eu que trabalho há 15 anos nessa região, tinha coisa que eu não conhecia, que eu não sabia. Eu já contratei grupo de fora pra tocar aqui, lá da região da Cidade Nova, sendo que no Paulo VI tinha um grupo de pagode. Eu não sabia que no Paulo VI tinha esse grupo (...) Eu acho que a gente, na comunidade, quanto mais a gente se conhecer, melhor. A TV comunitária deve organizar um debate entre as comunidades, (...) ser aquele elo de ligação.”¹³

É possível identificar nesse depoimento que, para além das lutas políticas como a do aterro sanitário e da pedreira nas quais o vídeo fora usado como instrumento, a comunidade parece se interessar em um outro uso do vídeo no qual a cultura popular e o cotidiano estariam em evidência.

¹¹ Júlio Wainer. Apud: Cecília Peruzzo. In: TV Comunitária no Brasil - aspectos históricos. Paper apresentado no GT Medios Comunitarios e Ciudadania. V Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicacion. Santiago, Chile, 27 a 30 de abril, 2000, mimeo.

¹² Para uma crítica da experiência do TV Beira Linha, ver: Rafaela Lima. *Beirando a linha do que já existe... A TV Comunitária entre os paradigmas epistemológicos e praxeológicos*. Belo Horizonte, monografia, Mestrado em Comunicação Social, UFMG, 1997, mimeo.

¹³ Marco Aurélio. Apud Ibid. p.10.

O grupo do TV Sala de Espera se autonomiza em relação aos seus financiadores e decide fundar a Associação Imagem Comunitária, em janeiro de 1997. Logo que se constitui, a ONG participa da discussão da criação do canal comunitário a cabo em Belo Horizonte e acaba se afastando desse projeto por discordância em relação a sua linha editorial, imposta por um grupo militante de esquerda.

É nesse ponto que temos que retomar a idéia das oficinas, uma experiência que se inicia ainda no Sala de Espera, com o TV Sala de Aula, que foram oficinas ministradas, no último ano do projeto, em 1996, depois da experiência do Beira Linha, nas escolas dos bairros incluídos no programa. As oficinas aconteciam no espaço físico das escolas e se destinavam ao público adolescente, tal como explica Rafaela.

“Digamos que pra fazer uma determinada produção com uma comunidade o nosso raciocínio antes fosse ‘a gente faz uma reunião de pauta, combina com as pessoas, marca x externas, x gravações de estúdio, edita e pronto, finaliza’. Com as oficinas o raciocínio foi diferente: nós vamos começar esse processo de formação, então nós queremos mostrar o trabalho com televisão, o que é esse TV Sala de Espera, o que é a idéia. Então, pra isso nós precisamos de tal carga horária, de um processo que vai demandar um trabalho. E, no final disso, vem a produção. É um outro raciocínio e é muito mais trabalhoso.”

A primeira experiência do TV Sala de Aula ocorreu em uma escola pública do bairro Ribeiro de Abreu, em 1996. No ano seguinte, a experiência foi estendida para o Centro Pedagógico da UFMG, onde o trabalho transcorreu por seis meses. Depois, houve a experiência no bairro São Paulo, onde foi produzido o vídeo *Briga entre escolas*, que rendeu um prêmio no Festival Internacional de Vídeo Jovem pela Paz, na Holanda.

Rafaela conta que a primeira idéia do vídeo era fazer uma reportagem para tratar da rixa entre alunos de duas escolas. A idéia dos alunos era detonar com os alunos da outra escola, provocando-os e incitando à briga. Com o desenrolar do trabalho, surge uma encenação da briga que acaba em uma brincadeira, na qual as crianças, vestidas de soldados, com figurino todo feito em papel de jornal, fixam-se mais em sua própria encenação para a câmera, do que naquilo que tinha motivado o vídeo, que eram as disputas entre os dois grupos.

Até 1996, a preocupação era sensibilizar, chamar atenção da comunidade para o programa. Quando surge a proposta das oficinas, a equipe acaba se dispersando. Então, não foi à toa que a Imagem Comunitária começa justamente desse ponto. A problemática de como desenvolver essas oficinas de formação acompanhou o grupo nessa passagem.

A estilística do TV Sala de Aula se diferencia do TV Sala de Espera pela passagem da câmera para a comunidade, no caso, os alunos da escola, no sentido de realizar pequenas animações, com desenhos, brinquedos, recortes ou massa plástica. A inserção desses elementos no Sala de Aula substitui, por exemplo, os recursos de computação gráfica, que era produzidos pela equipe do Sala de Espera. Há também no TV Sala de Aula uma busca por trabalhar quadros de ficção que, em alguns casos, são pensados não para abordar uma questão específica de interesse da comunidade como acontecia no TV Sala de Espera. Os quadros de ficção do TV Sala de Espera trataram de temas prementes na comunidade, como gravidez na adolescência, reciclagem de lixo e campanha contra os insetos da dengue.

Se compararmos, por exemplo, o uso da videocabine nos dois projetos - Sala de Espera e Sala de Aula - veremos que no primeiro são abordados temas de interesse do bairro, da região, no segundo o que está em primeiro plano é a própria escola, a diretora, os professores que se atrasam ou que faltam de aula, em geral será sobre a instituição que os alunos vão falar.

Em 1997, Cristina estava no grupo que fundou a Imagem Comunitária. A partir dessa época, a ONG começou a desenvolver um trabalho sistemático de oficinas de vídeo, que envolveu todos os seus associados. Cristina ministrou várias oficinas, entre elas oficinas profissionalizantes da Secretaria de Estado da Cultura, oficinas nos Cacs (Centros de Apoio Comunitário) da Prefeitura de Belo Horizonte.

“Aí eu acho que foi uma fase de mais experimentação mesmo. De começar a repensar essa coisa de colocar câmera na mão dos meninos. O TV Sala de Espera, ele era um híbrido disso porque tinha equipe técnica, tinha participação na pauta, na produção, mas a equipe técnica participava muito, decidia muito. Por exemplo, na ilha de edição, quem fazia a finalização era a gente, que decidia o que ia entrar, na verdade. E a gente começou a pensar em experimentar mais, em colocar equipamento e deixar a coisa rolar mais na mãos dos meninos e ficar uma coisa mais intuitiva mesmo. A gente trabalhou muito clipe, ficção, mas assim, muito no sentido de colocar a câmera e deixar acontecer”.

Durante os quatro anos seguintes, Cristina se envolveu com o desenvolvimento dessas oficinas de vídeo para adolescentes. Essa atuação gerou uma série de questionamentos sobre a relação entre vídeo e escola. Até que em 2001, ingressa no programa de mestrado da Faculdade de Educação da UFMG, com uma pesquisa que aborda o ensino do vídeo em sua relação com a escola.

Outra oficina que merece destaque é a oficina de vídeo ministrada no Ciame Flamengo (Centro Integrado de Atendimento ao Menor), localizado no bairro Alto Vera

Cruz, região Leste da cidade, onde existe uma forte tradição de cultura popular. A oficina, da qual participaram oito crianças, deu origem ao documentário *Ande sempre gravando e olhando pra frente porque qualquer parada pode ser fatal*, lançado em dezembro de 2001 junto a um show do projeto Multiculturalismo Comunitário, no qual se apresentaram os grupos culturais retratados pelo documentário.

O documentário foi feito a partir de uma encomenda do Ciame, que completava 25 anos. Portanto, há imagens produzidas pelas crianças que atendem aos interesses da instituição, como depoimentos de funcionários, lideranças comunitárias, líderes de grupos culturais. A oficina no Ciame se iniciou em setembro de 2000, quando Cristina e Valéria de Paula procuraram deixar a câmera livre na mão das crianças para que elas experimentassem.

A idéia inicial era que os adolescentes participassem da edição, mas por falta de recursos isso não foi possível. Então, surgiu a decisão de acrescentar, no roteiro de edição do documentário, depoimentos das crianças sobre como elas achavam que deveria ser aquele vídeo. Em geral, elas se apresentam para a câmera, falam o que fizeram no documentário e o que acharam mais importante do que viram nas gravações.

Nesse trabalho, parece que o vídeo assume para os adolescentes um sentido de pesquisa sobre a sua realidade mais próxima. Há algumas cenas reflexivas deles escrevendo no papel o que estavam vendo nas entrevistas. Foram ouvidas algumas lideranças mais velhas do bairro, como é o caso de Dona Valdete, que fala sobre o que é cultura - definida em função de manifestações como capoeira, maculelê e puxada de redem e também do cotidiano da comunidade - e a sua importância para a região.

De maneira geral, o que se percebe é que as imagens seguem uma linha de documentário institucional. As crianças são bastante sérias em seu registro que visa dar conta de retratar a instituição que freqüentam. Algumas imagens conseguem fugir um pouco do roteiro, como no caso em que uma das crianças leva a câmera para casa e mostra a ampla vista que tem da cidade, a partir do ponto do seu quintal. Essa imagem do horizonte da cidade contrasta fortemente com a cena que vemos em seguida, que traz o interior da casa, bastante escuro e delimitado. Essa seqüência funciona como um respiro dentro do contexto institucional em que o vídeo foi colocado.

Durante o processo de realização desse vídeo com os adolescentes do Alto Vera Cruz, Cristina conversou com Valéria sobre a questão de elas estarem ou não interferindo na gravação dos meninos ou na edição. Cristina era favorável a uma explicitação maior da presença delas junto com os meninos durante o processo de produção do trabalho, já que elas efetivamente estavam sempre acompanhando as gravações. Ao final, chegaram a um acordo de não trabalhar com uma perspectiva purista de achar que tudo tinha que ser dos alunos.

Talvez pelo fato desse documentário com os adolescentes do Ciame ter sido o último trabalho da Associação Imagem Comunitária antes da implantação do Rede Jovem de Cidadania, essas questões permanecem reverberando para a equipe no atual projeto. Isso é bastante claro nas palavras de Cristina, ao falar da situação atual da Imagem Comunitária.

“Além do desafio de trabalhar na cidade toda, o nosso outro grande desafio está sendo também o de repensar nossa metodologia de trabalho, que eu acho que o tempo todo a gente está esbarrando com essa coisa do produto e do processo. E aí eu acho que não pode ser muito purista de achar que você tem que deixar tudo na mão dos adolescentes. Eu acho que a gente tem que estar cada vez mais pensando coletivamente mesmo. E aí não colocar um lado e outro. Eu acho que está muito essa dicotomia, sabe? Eles e nós, o tempo inteiro. A gente tem que fazer junto. Até para ser mais leve para nós também, porque o processo de trabalho, o número de atividades, é muito pesado. Então, eu acho que você tem que deixar essa coisa fluir melhor. De deixar fluir conjunto, de fazer junto mesmo.”

A idéia de propor o Rede Jovem de Cidadania surgiu em 2001, quando ao realizar um catálogo e um site sobre o trabalho da Imagem Comunitária a equipe percebeu que já havia desenvolvido oficinas em todas as nove regiões administrativas da cidade. Era um momento de desmobilização, em que os integrantes da equipe já buscavam outras frentes de trabalho devido à instabilidade financeira. Foi daí que surgiu a possibilidade de retomar essas experiências, fazendo um cruzamento entre elas, articular os projetos já concluídos e, portanto, potencializá-los.

O objetivo desse projeto é fazer com que os adolescentes se tornem mobilizadores em suas regiões. São seis integrantes de cada região. O projeto prevê uma segunda fase que é a criação de núcleos de produção regional. Mas isso ainda é plano para o futuro.

Pela dinâmica do Rede Jovem, a equipe recebe alunos que já cursaram oficinas de vídeo em diversos locais. Rafaela afirma que, muitas vezes, é possível detectar que eles se enxergam como usuários de um sistema de assistência social e não como realizadores de vídeo.

“É raro você ver um menino que fala ‘Eu fiz isso, eu criei isso, isso aqui é meu’, que é o que faz toda a diferença. Eles falam ‘Me deram uma aula disso, me ensinaram isso’. Eu acho que o que a gente acredita aqui, e muitas vezes a gente não faz porque as circunstâncias da demanda não permitem, é exatamente colocar o cara para ser o autor daquilo. E um autor tem que ter um público e as coisas têm que circular.”

Das diversas demandas que atenderam, sejam instituições públicas ligadas à Prefeitura ou a programas do Governo Federal, como no Oficinas de Cultura, promovido pelo FAT (Fundo de Amparo ao Trabalhador), a dimensão de criação de algum produto em vídeo que é pra comunidade muitas vezes se perdeu. Em geral, houve uma discussão em torno do que é a mídia, de como é que ela pode ser diferente e até uma criação coletiva interessante. Mas o trabalho parava por aí. O grupo assistia o que tinha produzido e cada um voltava para sua vida. É justamente isso que o Rede Jovem pretende combater.

“A gente estava na Secretaria de Cultura essa semana discutindo exatamente isso: como dar o pulo do gato nessas oficinas. A pergunta deles era essa: como tornar essas oficinas realmente impactantes na vida dessas pessoas. E aí o que a gente colocava, que é o que a gente intui, é que, por exemplo, quando você vê os meninos aqui na Rede Jovem, a empolgação, o jeito, quando você vê o programa de rádio que eles fizeram na semana passada, sabe? Eles estavam aqui tremendo, chorando, ligando pro pai, não sei o quê e assim ‘Eu fiz, é meu’, não sei o quê e tal, e quando você vê isso é que você percebe que as pessoas ficaram afetadas por aquilo e faz diferença na vida delas.”

A grande preocupação das oficinas é afetar a vida dos adolescentes. Na verdade, desde a experiência do TV Sala de Aula, a equipe vem sendo convidada a ministrar oficinas de vídeo em várias escolas públicas de ensino fundamental e médio e em aparelhos públicos de assistência social e saúde mental. Com isso, naturalmente, tomou contato com as discussões sobre ensino existentes nesses locais. Alguns problemas enfrentados nas oficinas de vídeo coincidiam com problemas existentes em outras oficinas de arte.

O que se discute na saúde mental, por exemplo, é que muitas vezes a oficina de arte é esvaziada porque tem um viés de terapia ocupacional. O aluno poderia estar batendo um prego, pintando alguma coisa ou fazendo uma escultura, o que importa é ele ter uma coisa para ele fazer para ocupar o tempo e a cabeça. Rafaela propõe repensar esse problema da seguinte forma:

“Legal, as pessoas precisam de uma atividade sim, mas elas devem querer dizer alguma coisa, sim, e ter o que dizer’. Por que o processo de criação quando ele imagina que é pro outro, ele é completamente diferente, ele tem muito mais consequência na vida das pessoas. Ganha um sentido, ganha um sentido social, você vai circular no mundo, que no caso é do que eles estão excluídos”.

Ela acredita que as oficinas de vídeo ainda hoje incorrem em um erro parecido: não incorporam as questões da visibilidade, as questões do grupo, de pensar espaços, de pensar aquelas produções como produções que podem falar de questões deles para as suas comunidades. Se fosse assim, a experiência das oficinas talvez tivesse um impacto maior na vida das pessoas.

Um aspecto específico das oficinas que trabalham com a questão da imagem é que, certamente, o grupo que decide fazer uma produção audiovisual tem uma intenção de mostrar determinada auto-imagem pro público. E muito provavelmente, nesse caso, vai ser uma imagem julgada positiva. Se não for uma imagem positiva, será uma imagem negativa, mas enxergada por um viés construtivo. Ou, em última instância, mesmo conhecendo sua realidade de ângulos variados, contraditórios ou impensados aos olhos de quem está de fora, a comunidade vai querer uma imagem clichê de si mesma.

“Eu acho que o tempo inteiro a gente luta muito contra o clichê. Agora, com a Rede Jovem de Cidadania, os meninos, eles vêm muito dizer: ‘Ah, tem muita violência nos bairros, não às drogas’, sabe? Aquele discurso que é o que o professor espera, é o que se imagina que é o bonito de dizer. E eu acho que o tempo inteiro a nossa ação é uma provocação muito simples do tipo perguntar pra pessoa ‘Você não está falando exatamente o que você acha que as pessoas esperam que venha daí? Será que a gente não pode pensar outras coisas? Vamos pensar o que vai um pouquinho além dessa conversa que está pronta, que é o que eu estou acostumada a ver na televisão e que eu acho que o outro vai querer ouvir?’ Eu acho que muitas vezes as pessoas já vêm com essa fala articulada pela expectativa de que o espaço só vai poder ser apropriado por aquela fala bonitinha pronta, sabe? A fala bonitinha pronta do líder comunitário, que, então, o papel dele vai ser só cobrar sempre, a fala bonitinha pronta do educador ambiental que vai falar ‘não jogue lixo na rua’, sabe?”

É na tentativa de quebrar com essas imagens prontas, que Rafaela diz ser importante para a Imagem Comunitária apostar nas oficinas. É durante as oficinas que o vídeo vai ser feito. E do contato entre professores e alunos, que surge o produto. Rafaela observa ainda que muito raramente nos vídeos da Imagem Comunitária se faz referência ao processo de realização através do uso de imagens reflexivas. “A gente trabalha muito na perspectiva de valorizar o processo, mas no produto ele não aparece.”

Outro ponto importante nas oficinas do Rede Jovem é a decisão de mostrar um leque mais amplo de referências fílmicas. Com isso, a equipe espera que os adolescentes tenham mais amplitude de escolha para suas produções.

O princípio básico é mostrar tudo que for possível, pra aumentar o repertório. Os alunos têm um trânsito muito grande pelo universo da TV aberta. Então, a aposta é mostrar coisas que não estão na TV, como filmes brasileiros e vídeos comunitários feitos em outros

locais, não há também uma delimitação de formatos, aparecem desde o documentário até a animação.

Rafaela acrescenta que não há uma definição *a priori* no Rede Jovem de Cidadania em relação ao formato e gênero que serão trabalhados. Isso é uma decorrência da própria iniciativa dos adolescentes, no sentido de escolher o que melhor comporta uma idéia específica que tiveram.

A equipe passa para os adolescentes duas definições. Uma é a duração do vídeo, que tem que ser de 15 minutos devido ao tempo que se tem para transmitir os trabalhos na TV Horizontes, uma emissora fechada que veicula as produções do projeto. Outro parâmetro dado pela associação é uma determinação de que é preciso mudar a imagem do adolescente, no sentido mesmo de vender uma imagem positiva, ao contrário do que faria a televisão.

“Existe uma definição da Rede Jovem que é ‘Vamos mostrar as coisas bacanas que estão sendo feitas pelo jovem na cidade’. Assim, como a TV Pinel é uma TV que nasce com a idéia ‘Vamos mudar a imagem da loucura, mostrar o louco de uma maneira positiva pra sociedade’, a Rede Jovem nasce com a idéia de mostrar esse outro lado. Contra essa imagem de passividade, alienação, vamos mostrar esse outro lado. Então, existe o tempo inteiro uma provocação no sentido da produção dessa imagem. Então, ele tem um lado de um certo marketing de uma imagem, de construir com o grupo uma imagem positiva e de mostrar isso pra cidade.”

Paralelamente a essa perspectiva de investir nas oficinas, a Imagem Comunitária tem intenção de abrigar propostas autorais que privilegiam a experimentação social, mas com uma preocupação estética. O projeto Meio Fio, coordenado por dois integrantes da associação, Bruno Vasconcelos e Oswaldo Teixeira, é um exemplo disso. Foram produzidos um curta-metragem (2002) e um longa (2003) homônimos. A proposta era interpelar pessoas que “filam” o jornal exposto em uma banca do Centro da cidade.

Em dezembro de 2003, foi realizada uma oficina que pretendia estabelecer uma ponte entre as duas linhas de trabalho. Os adolescentes foram, então, levados a experimentar a metodologia de trabalho utilizada no Meio-Fio. Bruno Vasconcelos observou uma grande riqueza na exploração de enquadramentos por parte do grupo de adolescentes.

O Rede Jovem de Cidadania foi importante para repensar a metodologia de trabalho nas oficinas e a postura em relação ao produto, mas também está gerando outras demandas como a profissionalização da equipe e uma maior estruturação do ponto de vista

empresarial. Rafaela afirma que o primeiro passo é a profissionalização do setor de captação de recursos.

Até o Rede Jovem a associação não existia ainda a preocupação de trabalhar com as leis de incentivo e fundos de financiamento de maneira sistemática e planejada. Mandavam os projetos quando surgia uma idéia que julgavam interessante, sem preocupar em criar um círculo de influência, fazer *lobby* ou pensar em parceiros potenciais. Dessa forma, conseguiram o patrocínio da Petrobras.

Entretanto, hoje existe uma postura bastante diferente. Há um consenso entre os associados de que é preciso assegurar a sustentabilidade, mesmo porquê quase nenhuma Organização Não-Governamental ou movimento social atualmente conta com dinheiro fácil em caixa no Brasil. E a Imagem Comunitária não quer se ver em situação de risco, como aconteceram duas vezes: uma em 1996, quando o TV Sala de Espera acabou, e entre 2000 e 2001 quando a própria Imagem Comunitária estava ameaçada.

“O recurso da Petrobras é R\$ 280 mil por um ano, renovável por mais dois. Além disso a gente conseguiu um da lei municipal de incentivo à cultura pra ter publicação desse trabalho em CD-Rom e livros. Esse projeto tem recurso de R\$ 55 mil. Ao todo são uns R\$ 330, 340 mil. A Petrobras, nos seminários com a gente, eles disseram ‘A nossa idéia foi aprovar projetos que fazem mais com menos’. Eu acho que a gente faz muito com esse dinheiro, muito mesmo. Esse recurso é o primeiro lote para seis meses de produção, então são 24 programas de TV, 24 programas de rádio, 6 jornais impressos e além disso o projeto conta com uma agência de notícia que vai ter boletins semanais para a imprensa, então são 24 boletins também”.

Com esse primeiro lote de recursos destinados pela Petrobras foi possível adquirir três câmeras Mini-DVs de qualidade profissional, um conjunto básico de iluminação e outro de captação de áudio e foi possível também montar uma ilha de edição não linear, na sede da ong.

Os adolescentes do Rede Jovem operam todos os equipamentos, exceto a ilha de edição devido a “uma pressão de tempo que se tem de ilha”, como afirma Rafaela. A perspectiva é de que em uma biblioteca de cada uma das regionais sejam instalados núcleos de produção autônomos. Ali ficaria uma estrutura para se fazer um jornal eletrônico na internet e produzir informações para a agência de notícias. Rafaela diz que está incentivando os grupos de cada regional a se mobilizarem no sentido de conseguirem recursos para adquirir câmera também para esses núcleos. A edição continuaria centralizada na associação.

6.3 TV Favela

A entrada do vídeo no Santa Marta, favela localizada em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro, acontece por via de uma primeira experiência de comunicação impressa identificada na criação de um jornal de bairro, ainda em 1976. Através dessa publicação, os moradores trocavam informações entre si e traziam as notícias de fora que lhes interessavam, tal como relata Itamar Silva¹⁴, morador do Santa Marta, que participa dessa primeira iniciativa e, nesse mesmo ano, entra para a faculdade de jornalismo e para o Movimento Negro Unificado.

Foi no âmbito desse jornal que foi criado o Grupo Eco, nome escolhido por fazer referência ao verbo “Ecoar”, cuja atuação está focada na organização comunitária. Desde então, vêm sendo feitas algumas ações nesse sentido, uma delas é a produção de vídeos sobre temas de interesse da comunidade, tais como os bailes funks, as colônias de férias que o grupo promove para crianças e também registros sobre sua atuação em eventos como o Fórum Social Mundial. Hoje Itamar, que permanece morando no Santa Marta, é funcionário da Fundação de Direitos Humanos Bento Rubião e, por isso, tem o papel de gerenciar projetos em diversas favelas da periferia do Rio de Janeiro.

“No início [1976] enfrentamos a discussão em torno do papel da associação de moradores, descobrindo esse campo de política mais específico. Era um momento também em que a Pastoral das Favelas começa a ter um papel forte de apoiar a resistência dos moradores de favelas contra possíveis remoções. Mas é também um processo largo que vai coincidir também com esse processo da redemocratização do país, vai pegar o fortalecimento do movimento de favelas no Rio de Janeiro. Eu participei diretamente da direção da Federação de Favelas do Rio de Janeiro. Então, meu campo é o movimento de favelas também.”

Itamar, que hoje tem 47 anos, conta que esse período foi “muito, muito especial”, também do ponto de vista pessoal, pois era um momento de descobertas, estava entrando para a faculdade, uma fase em que várias coincidências lhe ocorreram. Dentro da faculdade tentou se ligar na política estudantil, mas não conseguiu o retorno que esperava. Teve a clareza de que deveria mesmo se voltar para a atuação do movimento de favelas, do qual participavam não apenas ele, mas também outros moradores do Santa Marta interessados em refletir sobre política interna de comunidades.

Diferentemente da dinâmica do jornal impresso, houve em 1982 um contato com a produção em vídeo, desta vez decorrente do estímulo de um grupo externo, formado por

¹⁴ Entrevista concedida em 04.07.03

estudantes do Colégio Santo Inácio, que estavam se formando e pretendiam abrir uma produtora de vídeo. Esse grupo fez contato com o Grupo Eco e realizou alguns trabalhos de gravação de suas atividades. Foi a primeira vez que tiveram contato com o vídeo e também a primeira vez que foram retratados por olhos de fora.

Itamar reconhece que se tratava de um trabalho pontual de registro de atividades, mas não deixa de identificar que ali fora “plantada uma semente”, visto que os integrantes do Grupo Eco ficaram “encantados com a possibilidade de ver, registrar as atividades do grupo”.

No ano seguinte, ou seja, em 1983, começam a pensar na possibilidade de eles próprios fazerem um vídeo sobre a história do Santa Marta. Iniciam algumas discussões que pretendiam deflagrar um roteiro a ser gravado e percebem que teriam, antes de mais nada, de fazer uma pesquisa para servir como subsídio. Esse trabalho não chegou a ser executado, entretanto, em 1985, o grupo tem outro estímulo também externo. Tratava-se de uma iniciativa do documentarista Eduardo Coutinho, que procurara a associação de moradores, da qual Itamar era presidente nesse período, com a proposta de fazer um filme sobre a violência no morro, tal como lembra Itamar.

“A gente colocou pra ele [Eduardo Coutinho] a discussão de que a favela era vista só pelo viés da violência e que de repente tinha uma violência muito mais forte, conjuntural e estruturante da condição da favela, que isso ficava deixado de lado. Na discussão com a diretoria da associação, ele disse ‘Olha, então a gente vai fazer uma outra coisa. Eu quero ficar aqui um tempo e registrar o cotidiano da favela’. E Então, ele topou. Eu acho que, no diálogo, ele também redesenhou o trabalho dele e ficou duas semanas no morro, literalmente duas semanas, registrando tudo o que acontecia na favela, entrevistando gente.”

Itamar passou a admirar o trabalho de Coutinho, que considera “um mestre da entrevista”. Conta que a relação entre a equipe do documentarista e a comunidade, durante as filmagens de *Santa Marta, Duas semanas no Morro* (1987), foi muito boa e, por isso, a associação comunitária se dispunha a dar todo o apoio que fosse necessário para a realização do filme.

De acordo com Consuelo Lins, no período em que trabalhou no Santa Marta, Coutinho produziu dois encontros coletivos: um primeiro com o grupo de diretores da Associação Comunitária, tal como já nos havia relatado Itamar, e um segundo com os

jovens, do qual participa inclusive Marcinho VP¹⁵. Essas reuniões vieram associadas ao convite a pessoas da comunidade para integrar a equipe de gravação, procedimento que a partir de então o documentarista vai adotar em muitos de seus filmes.

Na verdade, em seu livro¹⁶ dedicado à obra de Coutinho, Consuelo Lins afirma que esta experiência no Santa Marta assinala um momento do cineasta, pós *Cabra Marcado pra Morrer* (1964-1984), em que ele afirma parâmetros que seguirão como marcas de sua metodologia de filmagem: o uso do vídeo, a filmagem em um único lugar, o uso intensivo da entrevista, a negação da cobertura visual e da voz *over*, além dessa preocupação que mencionamos de incorporar pessoas ligadas à comunidade dentro da produção.

“Se *Santa Marta* é ou não o primeiro documentário a registrar o cotidiano dos moradores de uma favela, essa é uma questão secundária. Podemos ao menos constatar que esse filme recoloca de vez o universo da favela como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro.”¹⁷

Já que o filme tem, por um lado, a preocupação em mostrar esse universo está também, por outro lado, sujeito às interferências desse real. Exemplo: o filme ficou pronto em 1987 e se pretendia exibí-lo na favela, mas uma guerra entre traficantes (talvez uma das primeiras na Zona Sul a perdurar) provocou o cancelamento da exibição. “Só alguns meses depois o documentário foi mostrado no Santa Marta. Desde então, é o filme de Coutinho mais exibido, o que mais repercussão tem dentro das favelas, o que suscita mais debates”¹⁸, afirma Consuelo Lins.

Confirmando o que diz Consuelo Lins, Itamar conta que ele próprio participou, no ano seguinte ao lançamento oficial do filme, de um projeto de exibição chamado Vídeo na Favela, que consistia em levar telão para os morros do Rio de Janeiro e projetar, em princípio apenas o filme de Coutinho, depois também outras produções. Esse projeto durou dois anos e meio.

“A experiência do filme foi muito legal. O resultado eu acho um dos melhores documentários nesse tema porque ele não trata diretamente a violência, mas ele deixa que as pessoas falem das suas alegrias, das suas tristezas, dos seus medos. Eu acho que tudo isso aparece integrado ao cotidiano dessa comunidade. Então, eu gosto muito do resultado.”

¹⁵ VP entra para o tráfico logo após a realização das filmagens, é preso em 2000, condenado a 27 anos de prisão e morto em sua cela, no presídio de segurança máxima de Bangu-3, no Rio de Janeiro, em 2003.

¹⁶ Consuelo Lins. *O documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

¹⁷ Ibid. p. 62.

¹⁸ Ibid. p. 73.

Depois disso, o grupo Eco ficou um tempo sem trabalhar com vídeo. Até que em 1989, quando Itamar já estava na Fundação Centro de Defesa dos Direitos Bento Rubião retomaram a perspectiva de usar o vídeo, prevendo além da exibição, também a questão da produção, dentro de um projeto intitulado TV Favela, que existe hoje sob outros moldes. Para tanto foi feita uma capacitação, sobretudo de jovens, para operar o equipamento de projeção e usar a tecnologia do vídeo como mobilizador. Nessa época, contavam com equipamento próprio: telão, projetor e câmeras.

Foram realizadas duas grandes oficinas com jovens, nas oito comunidades em que a fundação atuava: três na Zona Sul (Santa Marta, Rocinha e Mangueira de Botafogo); três na Zona Norte (Matinha, Sumaré e Candelária); uma na Zona Oeste (Vila Aliança); uma Suburbana (Pedreira).

A Fundação Bento Rubião atua, nesses locais, basicamente através de 3 programas. Um na área de habitação e direito à terra, no qual está uma cooperativa de construção de casa, apoio a movimentos de autoconstrução e assessoria jurídica para garantir o acesso à terra contra ameaças de remoção. O segundo campo está focado na implementação do Estatuto da Criança e do Adolescente (Eca) e, finalmente, o terceiro que engloba projetos de cultura e lazer, que se chama União e Lazer.

O TV Favela, que fazia parte do programa União e Lazer, foi encerrado oficialmente. Mas como há o equipamento, que no momento da realização desta pesquisa estava em Vila Aliança, ele é usado pelos jovens das comunidades para exibição de vídeo e também para produção. Agora se trata de uma dinâmica que tomou autonomia e não está mais ligada ao projeto original.

Como resultado desse trabalho, Itamar destaca, por exemplo, a criação, na Rocinha, da TV Tagarela, que é uma atividade de vídeo ligada à Aspa (Associação Padre Anchieta), que prevê justamente a produção e exibição de vídeos, internamente na comunidade. No Santa Marta, também prosseguiram as atividades de vídeo.

Em 1996, resgataram o nome TV Favela e começaram a trabalhar com essa marca, tentando formatar um projeto específico para o grupo Eco, aquele mesmo que nascera dentro da iniciativa do primeiro jornal impresso da comunidade. Não usavam mais a projeção em telão, para não depender de equipamento de fora, mas adotaram algo que

chamam de “antena coletiva”, que é um circuito interno de antena de TV que conecta hoje 650 casas do morro.

“A gente conseguiu um espaço na antena coletiva para, aos sábados, pela manhã e pela tarde, duas horas, ocupar aquele espaço com coisas que nos interessassem. Aí a gente já tinha uma câmera, então a gente começa a filmar atividades do grupo Eco: colônia de férias, atividades coletivas. E, a usar esse espaço da antena para veicular o que a gente estava querendo. A gente colocava cartazes: sábado, tal hora na sua antena coletiva, sintonize o canal tal, programa tal. Então, a gente tinha que fazer um trabalho de mobilização, de divulgação, para as pessoas ligarem a televisão naquele horário e acessar aquele canal. Claro, que isso é uma coisa ilegal na verdade. Mas é a possibilidade que a gente tem e tinha de fazer isso.”

Ao ocupar esse espaço, o Grupo Eco percebe que precisa se “sofisticar um pouco”, buscando se capacitar para a edição dos vídeos exibidos. Procuram o Colégio Santo Inácio e o Necc (Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária) da Faculdade Hélio Alonso, que disponibiliza para o grupo sua ilha de edição. Os primeiros programas abordavam o forró, modalidade muito comum no Santa Marta, o lixo sob o viés dos garis comunitários, ou seja, é iniciada uma produção ligada sempre a temáticas de interesse da comunidade.

Nesse período foi realizado *A História do baile funk no Santa Marta*, um documentário muito interessante que traz imagens de bailes e uma discussão em torno do que mudou e do que permanece, nessa manifestação, ao longo dos tempos. O grande mérito desse trabalho está em não estampar um julgamento sobre as mudanças, mas em realizar uma espécie de inventário delas, a partir do ponto de vista de quem está diretamente envolvido dentro do contexto dos bailes.

O filme começa com imagens do baile atual: a câmera persegue, enfatizando com o uso de *zooms* e enquadramentos mais fechados, os movimentos extremamente sexualizados que acompanham o funk carioca. Essas imagens foram inseridas na edição como alternância das entrevistas, depoimentos e interpretações gravadas de funkeiros.

Depois da tomada no baile, que como dissemos é recorrente, passamos para uma tomada externa, que nos proporciona uma vista, a partir do Santa Marta, dos bairros da Zona Sul do Rio (com o Cristo Redentor ao fundo) e na qual uma dupla de funkeiros, em primeiro plano, apresenta-se e canta um elogio da vida no morro, falando de sua localização geográfica privilegiada e qualificando-o como um “morro que é puro lazer”. Mais adiante, vão dizer que a comunidade, ao invés de “dar força” só sabe fazer criticá-los e que, teria sido por isso que, comunidades menores no Rio de Janeiro já teriam MCs mais famosos

que eles. A participação dos dois que são representantes de uma facção do funk nomeada “funk melody”, que como o nome diz é mais melódica e costuma também ser mais romântica, acontecerá em vários momentos do documentário, seja em entrevista, interpretações gravadas direto pra câmera ou mesmo em tomadas de shows.

Há uma entrevista com um jovem casal, sentado em uma poltrona, presumivelmente na sala de casa, e que também é inserida dentro da narrativa de forma alternada com as imagens de baile. A dupla é bastante saudosista e afirma que os bailes do passado eram melhores por trazerem músicas lentas, o que teria sido cortado da programação atual. Eles nos contam – a mulher é mais desenvolta e assume mais a palavra - que se conheceram em um baile funk e atribuem à música lenta a aproximação ocorrida entre eles, que acarretou inclusive a criação da família, formada por dois filhos e por um terceiro que estavam esperando naquele momento.

Voltamos ao baile e ao fundo ouvimos flashes da interpretação da desbocada funkeira Tati Quebra-Barraco: “Eu quero quebrar o meu barraco. Solta os homens!”. Em seguida, um homem que participa do baile diz que as mulheres mudaram muito e hoje é preciso “apelar pra conquistar uma gatinha” e estabelece uma comparação, dizendo que no tempo em que as meninas iam aos bailes “acompanhadas dos responsáveis”, as coisas eram mais fáceis.

Um dos empresários que faz o baile funk no Santa Marta é ouvido e nos diz que não seria o fim da música lenta, mas apenas o funk lento estaria sendo substituído pelo pagode lento. Segundo ele, a mudança viria para acompanhar uma tendência que vem das rádios.

Ficamos sabendo também que é comum acontecerem brigas nos bailes e muitas delas são protagonizadas por mulheres. Esse talvez seja um dos motivos que faz o casal que se conheceu no baile não querer que a filha freqüente o mesmo local. Terminam, concluindo que a filha é muito jovem ainda, mas que quando tiver idade ela poderá ir aos bailes, contando que seja apenas no Santa Marta. “No morro dos outros não”.

O documentário termina com imagens panorâmicas feitas do ponto de vista do morro e que retratam: a própria favela, o bairro de Botafogo, o Cristo Redentor e mais uma vez o espaço urbano da Zona Sul, o que parece uma tentativa de localizar geograficamente o espaço do morro dentro da cidade.

O filme de Coutinho sobre o Santa Marta busca, através da observação e convívio com a comunidade, mostrar o cotidiano no morro, o vídeo comunitário sobre a história do baile funk no Santa Marta está profundamente inserido dentro da própria dinâmica de funcionamento cotidiano daquela comunidade. Percebe-se que ao mesmo tempo que existe um elogio ao morro e as diversões que se pode ter ali, há também certa crítica à vida que levam, identificadas nas brigas protagonizadas pelas mulheres ou mesmo na postura imperativa que elas assumem no baile, seja se movimentando com gestos explícitos demais ou falando e se comportando como os homens; a falta de incentivo que a comunidade dá aos artistas nascidos ali e, ao mesmo tempo, a diferenciação que estabelecem entre os bailes do Santa Marta e os bailes do “morro dos outros”. Como se pode notar, o vídeo consegue deixar aparente uma certa lógica que rege a relação daquela comunidade com o baile, sem a menor pretensão de exercer juízo de valor ou emitir conclusões que projetem esse assunto para uma esfera maior.

Entretanto, do final de 2001 para o início de 2002 ocorre uma crise, provocada por desavenças internas e o Grupo Eco se desarticula. Ainda no mesmo ano, o trabalho é retomado com uma outra equipe, que de certa maneira seria como uma segunda geração daquele grupo original, da qual faz parte inclusive o filho de Itamar, Juan Silva. A faixa etária dessa nova geração, que nasceu dentro do grupo, varia entre os 19 e os 22 anos. São sete componentes. “Eles têm a memória e o acompanhamento, mas agora eles têm também o seu próprio olhar, o seu próprio jeito de fazer”, avalia Itamar.

Como o Grupo Eco tinha uma parceria com uma entidade sueca, a Terra do Futuro, uma rede mundial que abriga entidades do Brasil, da Argentina, do Chile, Equador, da Índia, África e Suécia, isso permitiu que, nesse mesmo ano (2002), ocorresse uma oficina de vídeo envolvendo os novos componentes. O contato se deu quando um dos integrantes da instituição fazia uma visita ao Ibase e resolveu conhecer o Santa Marta, depois de encontrar com Itamar na praia, num certo dia em que estava levando um grupo de 300 crianças para passear, dentro de uma programação de colônia de férias da associação comunitária.

Para essa oficina, os suecos trouxeram de fora o equipamento deles: uma câmera digital e um computador portátil. A partir daí, os jovens do Santa Marta aprenderam a operar os programas de edição no Macintosh e no mesmo ano, conseguiram comprar um i-

mac, uma máquina mais simples mas que permitiu criar essa base digital para gravar e editar.

Na verdade, esse novo grupo do Santa Marta está ainda em fase de reestruturação. Em 2003, foram ao Fórum Social Mundial, em Porto Alegre. O vídeo que produziram é um registro entusiasmado que marca a crença em um novo mundo a partir da eleição de Lula. Isso é bastante visível quando o grupo lança sua câmera para captar um comício do presidente e inclui também a vibração deles e a visível identificação com a figura de Lula. Mostram também aspectos do dia a dia do evento, como a criação de uma moeda de troca que serve apenas nos limites do acampamento, os artistas de rua, a proliferação de pessoas de vários lugares e ainda mostram aspectos da cultura local, como o hábito de tomar chimarrão. O vídeo termina com uma imagem do Rio Guaíba onde está inscrita a frase: “Um outro mundo é possível”.

Produziram também, dentro do Santa Marta, imagens em torno da colônia de férias, promovida pelo grupo, em 2003. Esse vídeo apresenta a visita que fizeram com as crianças inscritas na colônia de férias para a praia, um clube, um parque de diversão e também mostra as refeições que fornecem ao grupo durante o evento. Há uma sequência final em que chegam no Santa Marta à noite, depois de um dia de atividades, e cantam pelo morro, em baixo de chuva, mostrando que, de alguma forma, o espírito da colônia de férias é contagiante, entre eles.

Quando da realização desta pesquisa estavam às voltas com um vídeo sobre o planejamento das atividades previstas para aquele ano. Itamar conta que é um momento importante em que o grupo está em fase de aprendizado dos processos de edição digital, mas já conseguem fazer alguns trabalhos com autonomia. Continuam usando a antena coletiva e pretendem retomar o trabalho com a exibição em telão.

“Uma coisa é você entrar na casa como a televisão entra, você comodamente aperta um botão e está lá, então isso eu acho importante, agora o telão ele tem essa possibilidade de agregar pessoas e você ter uma resposta imediata para aquilo que você está mostrando. Então, o telão você tem participação e isso é muito interessante. Então, o nosso próximo passo é comprar equipamento para fazer também projeção no telão, no espaço público no Santa Marta.”

O grupo Eco teve apoio externo para comprar o computador e a câmera, que ficam disponíveis para trabalhos em vídeo na sede do grupo. Itamar chama atenção para o fato das pessoas que se vinculam ao grupo fazerem trabalho voluntário. Isso é um problema porque

estão notando que precisam ao menos de um coordenador em tempo integral que se dedique um pouco mais para garantir a rotina das atividades. “Acaba que todo mundo tem muito pouco tempo. Ou é final de semana ou à noite que você vai lá tentar trabalhar e isso vai dando um certo estresse. Então, isso está sendo um ponto de reflexão: como é que você faz para garantir recursos mínimos para a equipe”

No Santa Marta existe uma câmera VHS, uma câmera digital, com acessórios de gravação, e um computador i-mac. Durante o projeto do TV Favela da Bento Rubião houve apoio financeiro durante três anos da fundação Mc Cartho, norte-americana, agora não há mais. Estão tentando novas fontes de recursos específicas para os trabalhos em vídeo, que foram definidos dentro de uma ótica de organização da comunidade. Do ponto de vista do contato com os equipamentos disponíveis também há alguns desafios pela frente.

“De repente a gente está com uma quantidade enorme de material sem ter condições de trabalhar com ele. Isso agora também eles estão com uma outra orientação: filmar pensando que aquilo precisa ser editado. Então, já fazer seleções, tentar economizar na captação de imagens. Eu acho que agora eles estão em uma outra fase que é de ter uma coisa mais seletiva, mais orientada para uma edição final.”

6.4 TV 100% Comunidade

A TV 100% Comunidade é uma iniciativa de televisão local levada ao ar pela Associação de Moradores de Rio das Pedras, favela situada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, “fundos da Barra da Tijuca”, como define Jorge Cordovil¹⁹. Nosso contato com esse grupo envolve dois momentos distintos: o primeiro marcado pela conversa com Jorge, então coordenador dos projetos da associação, entre eles projetos sociais, sobretudo oficinas de esportes para crianças, e também diretor da TV Comunitária de Rio das Pedras. Nossa segunda visita se deu no ano seguinte, em 2003, quando Jorge havia se afastado da direção da TV por uma série de reformulações que levaram inclusive a TV a sair temporariamente do ar.

Nesse segundo momento, conversei com Gisele Gomes, que fora a única profissional mantida durante o processo de mudança, que segundo ela me relatou, envolvia a passagem do controle da emissora para as mãos de Gustavo Moretson, cineasta carioca, filho da roteirista da TV Globo, Ana Maria Moretson. Não pudemos verificar mudanças na

¹⁹ Entrevista concedida em 4.07.03

programação, devido ao fato de nossa pesquisa ter sido finalizada antes que os novos programas entrassem no ar. Entretanto, pudemos notar que houve investimentos financeiros nas instalações da emissora de Rio das Pedras, cujo estúdio estava passando por uma reforma.

Podemos notar que a entrada do novo diretor por si só quebra um dos pontos de sustentação da proposta. Haja vista que todos os projetos da associação comunitária levam a marca 100% Comunidade, justamente porque desde esse ponto de vista seria um trabalho feito pela comunidade para a comunidade, sem interferências externas.

Rio das Pedras surgiu há cerca de 30 anos, com a explosão imobiliária da Barra. Enquanto iam sendo erguidos os seus edifícios habitados por artistas de novela e jogadores de futebol, a mão de obra nordestina responsável por essas construções foi se acomodando nos arredores do bairro. Era comum que os trabalhadores fossem contratados em regime temporário e quando terminavam as obras ficavam sem ter o que fazer, mas, ao invés de voltarem para seus locais de origem, permaneciam em Rio das Pedras.

“É uma comunidade que surgiu sem nenhuma estrutura, como toda e qualquer comunidade do Rio de Janeiro. Não tem planejamento para se fazer uma comunidade ou uma favela, ela surge ao longo do próprio descaso do poder público. Quando você vê já tem milhares de pessoas e você não tem ali o mínimo de saneamento básico, o mínimo de estrutura.”

O nome Rio das Pedras surgiu nessa primeira fase de povoamento da região, que na época contava com um rio de águas cristalinas, onde se podia beber água, entre as pedras. Hoje, o rio não existe mais e, ao contrário, existe muita poluição decorrente da falta de tratamento de água e esgoto. Jorge acredita que as diferenças que marcam esses primeiros tempos da realidade atual permitem pensar em duas Rio das Pedras. Além dele, outros moradores como Nadinho, presidente da associação que aos dois anos de idade saiu da Paraíba com destino ao Rio, vivenciaram essas transformações.

Jorge considera que hoje a região é “tumultuada” pelo excesso de moradores. São aproximadamente 85 mil habitantes, sendo cerca de 80% pessoas oriundas do Nordeste. Jorge tem um passado um pouco diferente, pois é nascido no Méier, Região Norte do Rio, e muda-se para Rio das Pedras, onde passa a trabalhar.

A associação foi fundada no início da década de 1970, portanto também acompanha todo esse processo. Em 1998, Nadinho chega à presidência da associação. A primeira coisa que fez foi investir em uma sede onde funcionam desde oficinas para crianças, jovens e

mulheres até a própria TV comunitária. As despesas são bancadas pelos 6 mil associados, que pagam mensalmente R\$ 2 de contribuição.

Jorge conta que o investimento na sede foi essencial para dar uma unidade e valorizar as atividades sociais que antes ocorriam de forma dispersa em lajes, varandas ou mesmo na rua. A TV surgiu dentro desse mesmo processo, em 2001. Já existia o cabeamento interno na comunidade alcançando toda a favela de Rio das Pedras, quando Jorge e Gisele batalharam para fazer do canal 27, uma emissora local. Gisele, que é uma amante do cinema, tinha uma câmera e eles tinham um amigo que contava com uma ilha de edição que lhes emprestava para editar os programas. Conseguiram também que um morador que confecciona cenários fizesse a cenografia dos programas gravados em estúdio.

“Costumamos falar que é muito fácil um artista global errar, por exemplo, o Pedro Bial, ele cometeu um erro pessoal dele e dificilmente esse erro vai interferir no trabalho dele na TV. Agora, é difícil a comunidade aceitar a imagem de uma pessoa entrando na casa dela se o que essa pessoa fez por detrás das câmeras não foi positivo. Então, a gente sempre conversa com as pessoas que trabalham com a gente pra que elas venham a ter atenção redobrada em seus atos pra não acontecer de ‘Eu não vou ligar a TV porque eu não gosto daquele cara. Aquele cara eu sei que ele beijou a minha filha ou beijou aquela garota’. As pessoas entendem a importância que é estar com a sua imagem íntegra para poder estar na frente de uma TV comunitária.”

Apesar de nunca ter feito cursos de Comunicação Social, Jornalismo ou disciplinas afins, Jorge formou-se na prática. Afirma que existe muito esforço e muita cobrança interna para que os programas saiam bem feitos. Perguntamos pra Jorge em que ou em quem ele se inspirou para criar a TV de Rio das Pedras.

“Eu me inspirei em Roberto Marinho. Por que ele começou bem mais tarde do que eu e foi o cara que fez da Globo o que ela é hoje. Então, eu pensei ‘Puxa, se o Roberto Marinho começou bem mais tarde do que eu, eu tenho muito mais chance de ser mais do que ele começando mais cedo’. Então, sinceramente, eu me inspirei nele e me inspiro até hoje. Por que eu sei que é uma pessoa que começou tarde e eu gosto. Eu sei que a Globo não é Roberto Marinho, mas a Globo começou com Roberto Marinho.”

Ponderamos com Jorge que, do nosso ponto de vista, a trajetória de Roberto Marinho seria bastante distinta da trajetória dele, da mesma maneira que a história da TV Globo pra nós não tinha muito a ver com a história da emissora 100% Comunidade. Quisemos saber se ele poderia explicar em que medida que existiria essa proximidade.

“Eu sei que Roberto Marinho foi uma pessoa que começou tarde a movimentar TV. Ele deu certo. Lógico que existe todo um recurso, toda uma situação favorável a ele, mas eu afirmo que eu tenho um pouco mais de chance do que ele teve, anteriormente. Antes não tinha uma TV comunitária para servir de laboratório. Hoje, eu tenho uma TV comunitária. Então, eu me acho até um pouco mais com sorte do que ele. Ele não tinha o apoio das faculdades de

Comunicação Social, como hoje eu tenho. Então, tudo favorável para mim. Lógico, só que em outras proporções. Mas o que a gente busca é isso: sempre o melhor se espelhando na Rede Globo.”

Em relação ao contato que mantém com as faculdades de Comunicação do Rio de Janeiro, o diretor da TV 100% Comunidade conta que consegue trazer para exibir em sua emissora os programas veiculados pelo Canal Universitário, realizados por estudantes de instituições como Hélio Alonso, Estácio de Sá, Unicarioca, Instituto Militar.

Se já conseguiram estabelecer uma relação de parceria com as escolas, o que possibilitou inclusive oficinas (de fotografia, edição, etc) oferecidas especificamente para as pessoas que atuam na televisão de Rio das Pedras, muitas com chances futuras de pleitear bolsas de estudo nessas entidades, a relação com as emissoras de TV abertas não é das melhores. Segundo a avaliação de Jorge, as TVs comunitárias são tidas como uma ameaça. Com a Rede Record, que forneceu a eles o direito de retransmitir um de seus programas, conseguem ainda ter algum diálogo, mas com as outras isso nem chega a acontecer. Jorge conta que por essa situação, um grupo de pessoas vindas de TV comunitárias cariocas se mobiliza atualmente para defender os seus interesses.

“Os canais abertos se preocupam com o poder que nós, TV comunitária, temos com o povo, o chamado povão. A gente fala a linguagem direta da comunidade, coisa que uma TV Globo não pode estar falando diretamente a linguagem da comunidade, ela tem que falar de uma maneira que venha alcançar todos. E nem sempre consegue alcançar. Essa é a diferença. Então, eles se retraem um pouco quando se fala em TV comunitária.”

Jorge conta que essa resistência pode ser sentida quando vão realizar uma cobertura que envolve também a participação de TVs abertas. Os profissionais dessas emissoras olham com certo desprezo para a inserção deles. Acredita que seja porque existe uma diferença grande entre os equipamentos que eles usam e os equipamentos de que se valem as TVs abertas.

“Por que a gente não tem a verba nem o subsídio dado pelo governo para essas TVs abertas. A gente chega com um equipamento que pra nós é satisfatório, para gerar o que a gente quer. Aí, quando você chega com o equipamento, eles já olham de uma maneira diferente para você ‘Ih! É TV comunitária’, tipo assim: Não sabem nada, não entendem nada, são fracos”.

Jorge lamenta esse tipo de postura porque acredita que na verdade estejam todos do mesmo lado e com o mesmo objetivo que seria gerar imagens. Mas identifica também um outro tipo de postura, por exemplo, por parte da TV Futura, que promove um festival que

premia e exhibe os melhores vídeos feitos em comunidades. Nesse caso, os representantes dessa emissora não priorizam vídeos feitos com mais qualidade tecnológica, mas avaliam a maneira como aqueles vídeos foram realizados, tendo em vista os recursos disponíveis.

“Eu acredito que vamos ser chamados, acredito mesmo que a gente vai ter uma chance de poder falar um pouquinho. Quando se fala em TV comunitária, todos sabem que isso existe porque existem milhares, no Brasil todo. Por que não cria uma lei pra regularizar? A Globo estava fazendo uma reunião com as rádios comunitárias e formatando programas para serem passados nessas rádios. Eu enxerguei isso como uma maneira de começar a entrar nas comunidades. Se não tiver uma preocupação das pessoas que estão hoje na TV comunitária, elas vendem sua TV por R\$ 500 mil achando que estão fazendo um grande negócio e estão é vendendo por preço de banana. Na verdade, existe um grande interesse das TVs abertas assumir as TVs comunitárias. E isso não é bom.”

Jorge conta que no início da TV ainda restava dúvida até mesmo dentro da própria comunidade sobre a capacidade deles de colocar uma programação no ar. Por isso tiveram que se valer de equipamentos emprestados e do trabalho voluntário dos amigos. Mas não foi preciso muito tempo para que Nadinho, que encontrava dificuldade para levar informações sobre os projetos da associação para as populações localizadas nas áreas mais distantes do Centro de Rio das Pedras, percebesse que poderia utilizar-se daquele meio de comunicação. Foi aí que o presidente priorizou o investimento na compra de equipamentos e hoje considera a TV a “menina dos olhos” da associação, pra onde se dirigem as personalidades mais importantes que visitam Rio das Pedras.

Uma prova do poder político da televisão seria a própria trajetória de Nadinho, que se tornou um político ao longo de sua atuação na associação comunitária. Em 2000, ele teve 8 mil votos como vereador. Na eleição seguinte, em que a TV já estava no ar, para deputado estadual ele teve 21 mil votos, tal como nos informou Jorge.

Ele atribui parte do sucesso eleitoral de Nadinho à TV comunitária, entretanto observa que há uma diferença grande entre a forma como eles usam o veículo e a forma como os demais políticos usam a TV aberta. Na TV comunitária não teria como enganar o público, porque se falam que foi feita uma praça, as pessoas estão vendo aquilo pela TV e estão passando de fato pela praça todos os dias e sabem se ela foi feita, se foi feita uma parte e por quem foi feita. Em uma informação veiculada por publicidade em canal aberto há sempre uma dúvida sobre a efetividade do que é anunciado.

Outro aspecto importante da TV comunitária é que ela constitui uma oportunidade para as pessoas que se envolvem na produção de seus programas de aprender e, como diz

Jorge, “estar alcançando algo a mais pra vida deles”. Jorge conta que costuma ensinar isso para quem vai trabalhar na TV. Outro dia perguntou “Júlio, se você não estivesse na TV comunitária quando você estaria ao lado do Álvaro Lins, chefe da polícia civil?”, ao que Júlio respondeu “Nunca”. Jorge reforçou “Então, você entendeu a importância que é uma TV comunitária hoje?”.

Para convencer a própria comunidade da importância da televisão, Jorge conta que teve que buscar o apoio daquelas pessoas com mais “carisma” da região, chamando-as a participar através de programas criados especificamente para abrigá-los. Um dos primeiros segmentos a serem contemplados foram os pastores das igrejas de Rio das Pedras, que assumiram um programa chamado “Momento da Palavra”, uma pregação televisionada de 20 minutos, e logo em seguida foi formatado um segundo programa chamado “Reflexão”, no qual transcorre uma entrevista com um pastor que fala sobre como vai a sua igreja. Em Rio das Pedras há cerca de 40 igrejas evangélicas e julgaram então que este grupo precisava estar representado dentro da grade de programação com um programa. Jorge conta que, com isso, os próprios pastores se encarregavam de divulgar sua aparição na TV, convocando as pessoas a sintonizarem o canal comunitário.

Dentro dessa preocupação de divulgar a TV dentro da comunidade, procuraram também gravar com os moradores mais antigos da comunidade, que passaram da mesma maneira a divulgar boca-a-boca sua participação. Buscaram ainda entrar nas escolas, entrevistando alunos, bem como fazer matérias sobre os programas sociais promovidos pela associação, entrevistando seus beneficiados.

“Existe essa coisa do ser humano de querer divulgar que ele está aparecendo na TV, que realmente é uma coisa que encanta, não adianta, qualquer um que está na TV, quer ser divulgado. Eu dei uma entrevista na Record. Liguei pra minha filha e disse ‘Filha, pede a tua mãe para ligar a televisão que o papai vai aparecer na Record’”.

Logo em seguida formataram o programa “Fala Gente”, que seria uma réplica do Globo Cidade da Rede Globo se não fosse a preocupação de sempre abordar um problema da comunidade, mas mostrar como a associação vem atuando para resolvê-lo. Em alguns casos, entram em contato com a Prefeitura que resolve o problema que foi apresentado no programa, o que gera mais credibilidade para a TV. Mas há uma preocupação de não abordar apenas os problemas. Jorge considera que a partir do momento que se começa a falar mal de tudo até as coisas que iam bem passam a ser encaradas de maneira pejorativa.

Outro programa dedicado aos trabalhos da associação é o “Ação Social”, criado com a finalidade de mostrar os projetos desenvolvidos. Já o “Informe Comunitário” tem uma característica de telejornal diário, que apresenta temas de interesse não apenas de Rio das Pedras, mas de toda a cidade ou do país.

Há duas linhas de programa musicais: o “Clipe do Momento”, que apresenta os videoclipes de maior destaque, num modelo parecido com o da MTV e o “Agito Max”, cujo apresentador é Maxwell Pinheiro, um morador de Rio das Pedras que trabalha na Globo como maquiador. Ele aproveita do contato que tem com artistas da emissora e grava entrevistas, na casa do artista ou até mesmo no Projac, central de produção da TV Globo. Neste segundo programa há espaço também para mostrar casas de show, que recebem cerca de 4 ou 5 mil pessoas por noite na região, como é o caso do Quebra Mar e da Ilha dos Pescadores.

A única lacuna que Jorge localiza na programação é a ausência de filmes, modalidade que não poderiam exibir devido a entraves legais, e novelas porque seria impossível do ponto de vista financeiro. Outra limitação que existe pelo fato de serem uma TV comunitária é a questão das verbas de anunciantes para comerciais. Conseguiram driblar isso com a chancela “apoio cultural”, que permitiu fazer da emissora uma agência de comunicação direcionada a produzir os comerciais que a TV exhibe.

Antes que uma TV aberta resolva fazer um filme em Rio das Pedras como foi feito na vizinha Cidade de Deus – Cidade de Deus está há 3 Km de Rio das Pedras – eles querem fazer um documentário sobre a região. Jorge diz que o único problema é que fica difícil de reservar três meses para realizar um documentário sobre a história de Rio das Pedras. Não querem abrir espaço para propostas de fora, que já cheguem com uma idéia pré-concebida sobre o bairro.

Jorge avalia que a experiência do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, gerou conseqüências “só negativas, negativas, negativas”.

“O que eu falo é que é muito bom você encher um cinema, não é? É muito bom. Mas, o que que aquelas pessoas todas que viram o filme vão levar dali? Eu vi o filme. Falei ‘Caramba, começou com o cara matando, terminou com cara matando um outro grupo’. Quer dizer, a herança que ficou do filme foi essa que o mal venceu o bem. É um filme que só apresentou violência do início ao fim. Não teve uma história construtiva. Sei que é uma realidade, não é um conto de fada. Lógico, teve uma história triste. Morreram alguns. Por que se você for numa favela que existe tráfico, não é 90% que são pessoas que fazem parte daquilo. É no máximo 1 chefe e mais 3 ou 4, que ‘mandam’, eles dizem que mandam e é o que acontece. Hoje existe um grande armamento no tráfico. Mas há 15 anos atrás não era bem armado. A

evolução do tráfico com toda essa estrutura que a gente tem hoje, foi ao longo do tempo. Por que ninguém surge, de repente, com um 38.”

Ele próprio se questiona se não estaria fazendo uma exigência impossível de se cumprir: “O que você queria? Um conto de fadas?”, pergunta-se. Conclui que não se trata de ter que criar um conto de fadas para mostrar a favela, mas se tivesse oportunidade de fazer um filme sobre a sua região mostraria sim que existe uma guerra civil, mas mostraria também que existe criança jogando futebol, gente andando pra lá e pra cá.

Se dependesse apenas de equipamento, a TV 100% Comunidade já estaria apta a realizar o planejado documentário. Contam hoje com quatro filmadoras, uma M-3000 e três DVs - duas Panasonic e uma da Sony. Uma máquina fotográfica digital da Sony. Cinco vídeos cassete, um DVD, três monitores, uma ilha não-linear e uma mesa de som com 12 canais e um aparelho de som. E o estúdio onde são gravados alguns programas. “Você pode reparar que da próxima vez que você vier aqui já vai estar ampliado. A gente está aí com um projeto de fazer um mini-Projac.”

Considerações finais

“Se ele [Jean Rouch] gosta do fato de poder filmar como quer a África, tem que aceitar que os africanos digam ‘não concordamos, não nos vemos assim, é você quem nos vê assim a partir de quem você é. Este é o seu olhar’... Jean Rouch faz parte da história do cinema, faz parte da *nouvelle vague*. Mas este discurso paternal que diz que os africanos devem filmar em super-8, isso é paternalismo barato.” (“Conversa com Samba Felix N’Diaye”, revista *Cinemas*, nº 7, setembro/outubro de 1997)

Ao reler esta dissertação, vemos que se trata de um trabalho irregular, no sentido de que aqui coexistem formas diferentes de tratar um mesmo tema, ao longo do texto. Como foi possível notar, em algumas partes deste trabalho, sobressai uma preocupação com a descrição metodológica dos grupos, em outras as falas dos entrevistados assumem a cena, há também aquelas dedicadas ao encontro com as imagens, momentos em que se procura tatear um contexto, levantando algumas possíveis referências históricas. É preciso dizer que essas diferenças decorrem das variações inerentes ao próprio material bem como de nossa relação também variável com cada um dos grupos e com esses filmes. Os grupos, por sua vez, envolveram-se com esta pesquisa cada um à sua maneira: uns forneceram bastante material, outros nem tanto; uns passaram mais tempo conosco, outros menos; alguns mantiveram contato ao longo de todo o processo e com outros tivemos apenas um encontro.

Não houve, portanto, em momento algum, uma tentativa de homogeneizar esse material para torná-lo mais abrangente ou criar um referencial analítico que permitisse, a partir de então, analisar todos os filmes comunitários em curso no Brasil. Pelo contrário, procuramos encontrar uma forma específica para tratar cada uma das experiências com as quais tomamos contato.

Por isso, sabemos que nem sempre as passagens dentro desta dissertação foram bem conduzidas, de nossa parte, e que inevitavelmente nossa voz aparece emaranhada em meio a interferências e marcas externas ocorridas no contexto das entrevistas, impressões sobre os locais onde se desenvolvem os projetos, leituras, aspectos fílmicos que não temos como mesurar.

O fato de estarmos talvez excessivamente abertos às experiências descritas não significou que, em alguns momentos, não ficássemos irritados com a necessidade de termos de lidar com as questões que os grupos se colocavam e não com os problemas que nós queríamos que eles se colocassem. Talvez, como Jean Rouch, na crítica do cineasta

africano Samba Félix, quiséssemos um tipo de imagem que parecia não interessar aos próprios grupos.

Essa sensação nos acometeu porque percebemos que existia de fato uma tendência por parte das iniciativas de vídeo comunitário de usarem o vídeo para decalcar formatos televisivos contemporâneos, como os videoclipes; para retratar a violência, muitas vezes de maneira tão ou mais estereotipada e fixada do que a própria televisão aberta costuma fazer; e, por último, para trabalhar a auto-imagem no sentido muitas vezes afirmativo de tentar elevar a auto-estima, propondo uma imagem positiva, um contraponto daquilo que se considera que a sociedade enxerga como negativo.

Outro ponto que nos incomodava sobremaneira era que os vídeos comunitários buscassem de forma recorrente retratar instituições localizadas na periferia. Sempre os cursos, as escolas, as oficinas, os centros comunitários e os trabalhos sociais. Raras imagens que nos mostrassem apenas os lugar e as pessoas que os habitam ou mesmo outros universos dos quais os sujeitos do filme não fizessem parte por natureza.

Talvez isso nos incomodasse porque acreditássemos que existiria um fundo estético para o uso do vídeo na experimentação social, que de fato grande parte das experiências de vídeo comunitário não levava em conta, aparentemente. Pudemos notar que é fundamental nas iniciativas de vídeo comunitário a função social do vídeo, a despeito de sua função estética. Em muitos casos, a realização do vídeo comunitário está ligada à promoção social de um determinado grupo (sejam os doentes mentais, os jovens da periferia, os líderes comunitários, as crianças) e à conseqüente defesa de seus interesses políticos.

Pareceu-nos existir uma relação estreita entre a compreensão do potencial político do uso desses equipamentos técnicos e a adesão de comunidades aos trabalhos em vídeo. Esse traço já estava esboçado no filme de Andrea Tonacci, que nos mostra quase que uma evolução da relação da comunidade dos Canela com o vídeo, cujo interesse é abertamente motivado pelo problema político da demarcação das terras. Da mesma maneira, algumas das propostas de vídeo comunitário aqui descritas nos mostraram que existe um ideário político explícito que acompanha essa apropriação.

Ao mesmo tempo, não podemos deixar de mencionar que há experiências que fogem a esse esquematismo. O grupo Eco, do Santa Marta no Rio de Janeiro, por exemplo, lida com os recursos do vídeo sem se preocupar com formas prontas e apenas registra os

acontecimentos inerentes à vida no morro. Nota-se aí certa preocupação em conceder um sentido histórico para esses relatos, o que pôde permitir que esse grupo fuja da opressão das formas prontas que nos são oferecidas no presente. Com muita liberdade, mostram de modo bastante concreto como é complexa a rede que atravessa um grupo na periferia da cidade, sem idéias pré-concebidas que fundamentem filosoficamente esse posicionamento nem mesmo uma proposta formal que anteceda a realização do vídeo.

Entre os grupos de vídeo comunitário formados pela interferência de cineastas de fora da comunidade parece existir inclusive uma aposta na possibilidade de reverter o quadro de referências, muitas vezes usando como antídotos a exibição de filmes do cinema novo, cinema marginal, cinema mudo e mesmo filmes etnográficos, que seriam algumas das principais referências dos cineastas atuantes dentro do contexto estudado. Há entre os coordenadores dos projetos uma espécie de projeto mínimo que seria um entendimento de seu papel no sentido de dar a voz ao outro, traço que pode vincular esse grupo à tradição do moderno documentário brasileiro ou mesmo à história de militância presente no movimento do vídeo popular. É preciso assinalar que esse posicionamento está presente em absolutamente todas as falas de todos os coordenadores, sejam eles vindos da periferia ou formados em escolas de cinema.

Precisamos observar também que a maneira que esses coordenadores se propõem dar a voz ao outro não estaria centrada em uma proposta ideológica como aquela assumida pela geração do vídeo popular, nem mesmo na aposta em procedimentos estéticos da maneira que ocorreu à geração de cineastas das décadas de 1960 e 1970, como nos mostrou Jean-Claude Bernardet. Diferente disso, a proposta dos coordenadores do vídeo comunitário está centrada no repasse de informações técnicas, nas oficinas de vídeo e na exibição de algumas de suas referências fílmicas para a comunidade. Aliás, estas referências imagéticas que cada grupo cava de sua maneira, sejam aquelas trazidas pelo cineasta de fora através dos filmes exibidos durante as oficinas ou aquelas obtidas internamente dentro dos grupos, pareceu-nos o ponto mais nitidamente ideológico de toda a fundamentação que cerca a prática desses cineastas. Há aqueles cineastas que são pelo cinema verdade/direto, aqueles que são pelo cinema marginal, os que são pelos baixos orçamentos, para marcar alguns dos posicionamentos encontrados.

Muito por isso, pudemos perceber que o traço estilístico que melhor caracteriza o vídeo comunitário talvez seja a mistura de gêneros, a imbricação entre, por exemplo, referências do cinema marginal – trazidas pelo cineasta – e a vivência da violência real entre os moradores de uma região periférica dos grandes centros urbanos que passa a integrar a equipe de um filme. Podemos apontar também como exemplo a combinação que se estabelece entre as técnicas do cinema verdade/direto, presente na proposta dos coordenadores do Vídeo nas Aldeias, e a dinâmica vivenciada dentro de algumas aldeias indígenas brasileiras. Não se trata mais do cinema verdade/direto de Jean Rouch, mas de um outro tipo de cinema que dá uma idéia de como essa técnica original pode diferenciar-se, desdobrar-se a partir do momento que adentra outros contextos sociais.

Percebe-se que os cineastas levam para as comunidades propostas de filmes a serem vistos e suas respectivas técnicas de como filmar. Entretanto, esse projeto nunca se realiza de uma maneira unidirecional. Há sempre como que um desvio daquilo que seria a proposta videográfica apresentada, em decorrência da participação do grupo, suas formulações e interesses.

Por isso consideramos que um dos traços que mais interessantes do vídeo comunitário seria sua concepção como um certo tipo de documentário que provoca o hibridismo entre as figuras dos homens que filmam e dos homens filmados, daí nosso interesse em trabalhar com o referencial trazido da antropologia fílmica. Há indiscernibilidade entre um e outro, certa correspondência entre os dois lados da câmera, seja nos casos em que há um cineasta de fora ou nos casos em que o trabalho parte de uma iniciativa da comunidade. Percebe-se isso na mistura de referências cinematográficas vindas de contextos diferentes dentro de um mesmo filme, como dissemos anteriormente, a mistura também de jeitos de filmar e de jeitos de montar, que muitas vezes é sobreposta dentro de uma mesma realização. Justamente por isso, ficamos com a impressão de que há de fato um tom local que pode vir a favorecer a miscigenação das referências imagéticas do documentário contemporâneo, através dessas experiências de vídeo comunitário.

Em geral, as experiências de vídeo comunitário são empreendidas para ativar contextos locais através do uso do vídeo. Esses espaços específicos em geral são aqueles lugares precários, que o mundo moderno deixou de lado ou mesmo desativou e que o cinema muitas vezes já havia representado, retratado, como as favelas, os bairros

periféricos, as aldeias indígenas, o interior do país. Projetos como as Oficinas Kinoforum, que desenvolvem oficinas de vídeo em várias regiões da cidade de São Paulo, mostram que existe uma tendência por parte dos trabalhos que surgem em contextos locais para retratar a vida compartilhada pelo grupo. As demais oficinas que acontecem em espaços culturais públicos localizados no centro da cidade já apresentam um distanciamento entre os problemas locais para alcançar um contexto cultural um pouco maior, como o da cidade. Seria possível se pensar que o próximo passo das experiências de vídeo comunitário seria justamente saírem dos seus locais de origem e partirem para serem mostrados (exibidos) em outros contextos culturais, passando com isso por mais uma fase de diferenciação nas referências agenciadas.

Vídeos pesquisados¹

1. *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1987)

2. Vídeo nas Aldeias:

A festa da moça (Vincent Carelli, 1987)

A arca dos Zo'e (Vincent Carelli e Dominique Gallois, 1993)

No tempo das chuvas (Isaac e Valdete Pinhanta, Tsirotshi Ashaninka, Lullu Manchineri, Maru Kaxinawá, 2000)

Shomõtsi (Valdete Pinhanta Ashaninka, 2001)

3. Oficinas Kinoforum:

Tato (São Paulo, 2001)

Uma menina como outras mil (São Paulo, 2001)

Rumo (São Paulo, 2001)

Vira-vira (São Paulo, 2001)

Maravilha tristeza (São Paulo, 2001)

Fascinação (São Paulo, 2001)

O que é que a Cohab tem? (São Paulo, 2001)

As causas impossíveis do Santo Expedito (São Paulo, 2001)

Super-gato contra o apagão (São Paulo, 2001)

Mangue paulistano (São Paulo, 2001)

O impulso (São Paulo, 2001)

Mentiras verídicas (São Paulo, 2001)

507,00 por hora (São Paulo, 2001)

Em busca de identidade (São Paulo, 2001)

O contra-tempo (São Paulo, 2001)

Um mal invisível (São Paulo, 2001)

Vitória (São Paulo, 2002)

Assim que é (São Paulo, 2002)

Cataclisma (São Paulo, 2002)

Lágrimas de Adaobi (São Paulo, 2002)

Defina-se (São Paulo, 2002)

Tempo-tempo (São Paulo, 2002)

Cidade (São Paulo, 2002)

Um filme de cinema (São Paulo, 2002)

Homo infimus (São Paulo, 2002)

Roleta (São Paulo, 2002)

Interior favela (São Paulo, 2002)

Corrupção (São Paulo, 2002)

Beco sem saída (São Paulo, 2002)

Um passeio inusitado (São Paulo, 2002)

Imigrantes (São Paulo, 2002)

A hora (São Paulo, 2002)

¹ A grande maioria dos vídeos pesquisados foi depositada na videoteca do Instituto de Artes da Unicamp, onde as fitas se encontram disponíveis para consulta.

Resistência (São Paulo, 2002)
Matiz (São Paulo, 2002)
Politicopagem (São Paulo, 2002)
Muito prazer, mulher! (São Paulo, 2002)
Coisa ruim (São Paulo, 2002)
Rua da loucura (São Paulo, 2002)
Morte em santos (São Paulo, 2002)
Os descendentes da 3ª dinastia (São Paulo, 2002)
Valores da bolsa (São Paulo, 2002)
Espandongado (São Paulo, 2002)
As aventuras de Paulo Triunfo (São Paulo, 2002)

4. Oficinas Audiovisuais BH Cidadania:

Felicidade é... (Belo Horizonte, regional Norte, 2003)
Música e soldados (Belo Horizonte, regional Norte, 2003)
Contaminação sonora (Belo Horizonte, regional Leste, 2003)
Família (Belo Horizonte, regional Pampulha, 2003)
Criança é criança em qualquer lugar do mundo (Belo Horizonte, regional Pampulha, 2003)
Vídeo croquis (Belo Horizonte, regional Pampulha, 2003)
Pré-ambiente (Belo Horizonte, regional Noroeste, 2003)
Drogas, minutos de alegria, segundos para a morte (Belo Horizonte, regional Venda Nova, 2003)
Quem será a próxima? (Belo Horizonte, regional Barreiro, 2003)
Aedes o monstro mutante, gigante, radioativo da dengue (Belo Horizonte, regional Nordeste, 2003)
Brinquedos óticos (Belo Horizonte, regional Centro-Sul, 2003)

5. Gens Serviços Educacionais:

Cala Boca Já Morreu Programa 1, 2, 3 e 4 (São Paulo)

6. Oficina de Imagens:

Acorda, Pampulha (Belo Horizonte, regional Pampulha, 2002)

7. Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária – Necc:

Bica da Matinha (Rio de Janeiro, 1991)
Zé das Medalhas (Rio de Janeiro, 1998)
Eu sou do norte (Rio de Janeiro, 1999)

8. Associação Imagem Comunitária:

TV Sala de Espera: 12 programas e um making of (Belo Horizonte, 1993-1996)
TV Sala de Aula: trabalhos feitos em oficinas nos Centros de Apoio Comunitário (Cacs) da Prefeitura de Belo Horizonte e no Centro Pedagógico da UFMG, (Belo Horizonte, 1996-2001)
Ande sempre gravando e olhando pra frente porque qualquer parada pode ser fatal (Belo Horizonte, 2001)
Rede Jovem de Cidadania: 24 programas de TV, transmitidos pela TV Horizontes (Belo Horizonte, 2003)

9. Anthares Multimeios:

Damã Rowaihu'udzé - Para todo mundo ficar sabendo (Associação Xavante Warã, 2000)
Brincando com os elementos (São Paulo, Gianni Puzzo e Maria Amélia Pereira, 2000)
Eu que me ensinou (São Paulo, Gianni Puzzo e Maria Amélia Pereira, 2001)
Histórias de todo dia (São Paulo, Gianni Puzzo e Maria Amélia Pereira, 2000)
A festa da estrela (São Paulo, Gianni Puzzo e Maria Amélia Pereira, 1997)
A casa, o corpo, o eu (São Paulo, Gianni Puzzo e Maria Amélia Pereira, 1999)
Toque de criança (São Paulo, Gianni Puzzo e Maria Amélia Pereira, 1998)
O garçom cego (São Paulo, 1999)
Conexão Break (São Paulo, 2000)

10. TV Favela

A história do baile funk (Rio de Janeiro, 2000)
Fórum Social Mundial (Rio de Janeiro, 2002)
Gravação de oficinas (Rio de Janeiro, 2002)

11. TV 100% Comunidade

Programas *Fala Gente*, *Agito Max*, *Ação Social* e *Rancho do Forró* (Rio de Janeiro, 2001-2002)

12. Cinema para quem quer cinema

Luta pela vida (São Paulo, 2002)
Anos dourados (São Paulo, 2002)
Acaso? (São Paulo, 2002)
Fora do ar (São Paulo, 2002)
O destino de Perseu (São Paulo, 2002)
Ciranda da vida (São Paulo, 2002)
Mundo animal (São Paulo, 2002)

13. TV Casa Grande

Os dragões do forró (Nova Olinda- CE, 2002)
A festa de São Sebastião (Nova Olinda- CE, 2002)
Casa Grande Tur – o vídeo (Nova Olinda- CE, 2002)

14. Auçuba Comunicação e Educação

Cervac e Instituto Vida (Olinda, 2002)
Amor entre jovens (Olinda, 2002)
Capibaribe – uma linda ilusão, uma triste realidade (Olinda, 2002)
Alavantu (Olinda, 2002)
Mudando os planos (Olinda, 2002)
Sou do Alto (Olinda, 2002)
E agora? (Olinda, 2002)
Metais e percussão: sonoridade da nação (Olinda, 2002)
A história de Mustardinha (Olinda, 2002)
Morro da Conceição e sua realidade (Olinda, 2002)
Mustardinha e suas dificuldades (Olinda, 2002)

15. Estúdio Cipó

Afros, punks e outras tribos (Salvador, 2002)

14 Haikgens (Salvador, 2002)

Carta de desejos (Salvador, 2002)

Histórias de escola (Salvador, 2002)

Impressões do Candomblé (Salvador, 2002)

16. Oficina de Linguagens Audiovisuais (Festival Internacional de Londrina)

Uma luta de todos – O MST pelo MST (Assentamento Dorcelina Folador-PR, 2000)

Bibliografia

Livros

AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2001.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985].

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BOUDON, Raymond e BOURRICAUD, François. *Comunidade*. In: Dicionário crítico de sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1993, p. 72-77.

BRITTO, Bráulio e LIMA, Rafaela. *Cartilha do acesso*. Belo Horizonte: Gráfica da Faculdade de Medicina da UFMG, 1997.

BURNETT, Ron. Vídeo: the politics of culture and community. In: RENOV, Michel e SUDERBURG, Erika (Edit.). *Resolutions - contemporary video practices*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996, p. 283-303.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHINOY, Ely. *Comunidades: Ecologia e urbanização*. In: Sociedade: Uma introdução à sociologia. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 4ª edição, 1975, p. 373-408.

DAGNINO, Evelina e ALVAREZ, Sonia e ESCOBAR, Arturo (orgs.) *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos - Novas leituras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem*. In: Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 88-102 [Serge Daney, *Cinè-Journal*, prefácio. Ed. Cahiers du Cinéma, 1986].

_____. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

DOWNING, John D. H. *Mídia Radical – Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Ed. Senac-SP, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Os intelectuais e o poder. Conversas entre Michel Foucault e Gilles Deleuze*. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1982.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Trad. Március Freire. Campinas, Ed. Unicamp, 1998.

_____. (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Trad. Március Freire. Campinas, Ed. Unicamp, 2000.

GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

GOHN, Maria da Glória. *Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Loyola, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.), Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 323-330.

GUIMARÃES, César. *A imagem e o mundo singular da comunidade*. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (org.) *Imagens do Brasil: Modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 17-25.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 1990, 2ª edição, p. 37.

_____. *Máquina de aprisionar o carom*. In: *Máquina e imaginário – O desafio das poéticas tecnológicas*, São Paulo, Edusp, p. 235-251.

NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries - Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press, 1994.

_____. *Representing reality*. Indiana University Press, Indianapolis, 1991.

PERUZZO, Cecília. *Comunicação nos movimentos populares - a participação na construção da cidadania*. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____, COGO, Denise e KAPLÚN, Gabriel (orgs.). *Comunicação e movimentos populares: Quais redes?* São Leopoldo: Unisinos, 2002.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe (orgs.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Senac, 2000.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973). A Representação em seu limite*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

RENOV, Michel (org.) *Theorizing documentary*. Routledge, Nova Iorque, 1993.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus Editorial, 1989.

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

TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidade e sociedade*. In: BIRBAUM, Pierre e CHAZEL, François (orgs.). *Teoria Sociológica*. S. Paulo: Hucitec/Edusp, 1977. tradução Gisela Stock de Souza e Hélio de Souza. Primeira Edição. São Paulo: Hucitec, 1977, p. 106-131.

TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand do Brasil, 2ª edição, 1991 [Vendredi ou l'île des limbes du Pacifique, Editions Gallimard, 1972].

Dissertações e Monografias

AMARAL, Irene Cristina Gurgel. *A movimentação dos sem-tela: um histórico das televisões alternativas no Brasil*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, 1995, mimeo.

ABVP/CROCEVIA. *Projeto promoção do vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Associação Brasileira de Vídeo Popular/ Centro Internazionale Crocevia, 1992, mimeo.

BARTOLOMEU, Ana Karina Castanheira. *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, Dissertação de Mestrado, 1997, mimeo.

CARVALHO, Josilda Maria Silva de Carvalho. *Vídeo popular: a concepção e a prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos sociais e populares em Natal*, Campinas, Departamento de Multimeios, Unicamp, Dissertação de mestrado, 1995, mimeo.

FRANÇA, Luciana Barroso Costa. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão – Etnografia de um filme documentário*. Belo Horizonte, UFMG, monografia de graduação, departamento de Sociologia e Antropologia, 2003, mimeo.

GUIMARÃES, César. *O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema brasileiro*. Departamento de Comunicação da UFMG, 2001, mimeo.

LIMA, Grácia Maria Lopes de. *Educomunicação, psicopedagogia e prática radiofônica - Estudo de caso do programa 'Cala Boca Já Morreu'*, São Paulo, Departamento de Comunicação e Artes, USP, Dissertação de Mestrado, 2002, mimeo.

LIMA, Rafaela. *Beirando a linha do que já existe... A TV Comunitária entre os paradigmas epistemológico e praxeológico*. Departamento de Comunicação Social, UFMG, Monografia de Mestrado, 1997, mimeo.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. São Paulo, Programa de estudos Pós-Graduados em História, PUC-SP, Tese de Doutorado, 2001, mimeo.

PEREIRA, Cassia Maria Chaffin Guedes. *O circo eletrônico. TV de rua: a tecnologia na praça pública*. São Bernardo do Campo, Faculdade de Comunicação e Artes do Instituto Metodista de Ensino Superior, Dissertação de Mestrado, 1995, mimeo.

SCHWARZ, Ana. *Entrar e sair da tela: uma viagem imóvel*, Recife, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Dissertação de Mestrado, 2002, mimeo.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Enunciação do documentário contemporâneo: o problema de “dar a voz ao outro”*. Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, mimeo.

Artigos, Revistas e Jornais

ALMEIDA, Robson. *TV Facha em Nova Iorque - TVs de acesso público*. In: Revista Comunicação e Comunidade: experiências em comunicação popular. Rio de Janeiro, Núcleo de Comunicação Comunitária das Faculdades Integradas Hélio Alonso, 1995.

BEZERRA, Cláudio. *O riso como alternativa estética para o jornalismo eletrônico. O caso Bom Dia Déo, da TV Viva*. In: Comunicação na Intercom, 2003.

CARELLI, Vincent. *Vídeo nas Aldeias: Um encontro dos índios com sua imagem*. In: Tempo e Presença, nº 270, ano 15, 1994.

GALLOIS, Dominique. *Vídeo nas Aldeias: A experiência Waiãpi*. In: Cadernos de Campo - Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia. São Paulo, Edusp, volume 2, nº 2, 1992, p. 25-36.

_____. *Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo*. In: Revista de Antropologia, São Paulo, volume 38, nº 1, 1995, p. 205-259.

_____. *Vídeo e diálogo cultural - experiência do projeto Vídeo nas Aldeias*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, volume 1, nº 2, 1995, p. 49-57.

GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. *“Índios eletrônicos”: a rede indígena de comunicação*. In: Revista Sexta-Feira. São Paulo: Ed. Pletora, nº 2, ano 2, abril de 1998.

KUPERMAN, Breno. *TV Comunitária: um espaço de aprendizado e construção da cidadania*. In: Vídeo Popular - Boletim nº 29 da Associação Brasileira de Vídeo Popular. São Paulo, Associação Brasileira de Vídeo popular, setembro, 1995.

MACHADO, Arlindo. *As três gerações do vídeo brasileiro*. In: Sinopse Revista de Cinema. São Paulo: USP, nº 7, ano 3, agosto de 2001.

MAIA, Nailton de Agostinho e GOUVEIA, Ivana (editores). *Especial: Encontro de TVs Comunitárias*. Rio de Janeiro: Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária das Faculdades Integradas Hélio Alonso, nº 8, ano 9, outubro de 2002.

MIRAGLIA, Paula e HIKIJI, Rose Satiko. *Imagens em construção: o uso do vídeo como forma de comunicação com o interno da Febem*. In: Cadernos de Antropologia e Imagem, nº 16, 2003, p. 47-57.

MOREIRA, Ardilhes. *Moradores de favelas fazem jornal e vídeo*. In: O Estado de São Paulo, 18 de julho de 2003, suplemento.

NAGIB, Lúcia. *O novo cinema sob o espectro do cinema novo*. In: Estudos de Cinema – Socine II e III. São Paulo: Annablume, 1999.

N'DIAYE, Samba Felix. *Conversa com Samba Felix*. In: Revista Cinemais. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, nº 7, set/out 1997, p. 39-70.

NUNOMURA, Eduardo. *Câmera na mão, idéias nas ruas*. In: O Estado de São Paulo, 27 de julho de 2003, caderno 2.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Transformações no Vídeo Popular*. In: Sinopse Revista de Cinema. São Paulo: USP, nº 7, ano 3, agosto, 2001, p. 8-15.

OMAR, Arthur. *O anti-documentário, provisoriamente*. In: Cinemais. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, nº 8, novembro e dezembro, 1997, p. 179-203 [Revista Vozes, ano 6, nº 72, 1978].

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. *Comunicação intercultural: Vídeo nas Aldeias*. In: Gerais - Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte, Ed. UFMG, nº 49, 1998, p. 44-49.

RAMOS, Fernão. *Falácias e deslumbres face à imagem digital*. In: Revista Imagens. Campinas: Ed. da Unicamp, nº 3, dezembro de 1994, p. 28-33.

SANTORO, Luiz Fernando. *Depoimento de Luiz Fernando Santoro*. In Sinopse Revista de Cinema, nº 7, ano 3, agosto, 2001, p. 2-7.

SHULER, Evelyn. *Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando A Experiência Waiãpi do Vídeo nas Aldeias*. In: Revista Sexta-Feira. São Paulo: Ed. Pletora, nº 2, ano 2, abril de 1998.

SILVA, Mateus Araújo. *Jean-Claude Bernardet e o documentário brasileiro moderno, provisoriamente*. In: Devir – revista de cinema e humanidades, nº 0, dezembro de 1999, p. 27-39.

TOP´TIRO, Hiparidi D. *Filmar e ser filmado*. In: <www.mnemocine.com.br/obrasindigenas/hiparidi.htm>

WAINER, Julio. *Avaliação do Projeto Codal - 2ª Oficina de TV Comunitária*. São Paulo, Associação Brasileira de Vídeo Popular, 1995, mimeo.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro dos anos 90*. Entrevista. São Paulo: Revista Praga, nº 9, junho 2000.

Catálogos do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. São Paulo: Associação Cultural Kinoforum, 2002, 2003, 2004.