

Conte Comigo: Produção audiovisual para uma TV menor¹

Alita Villas Boas de Sá Rego²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

Este texto apresenta a série de TV *Conte Comigo*, composta por três episódios que serão exibidos na grade da TV Laborav, na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. Também procura identificar as características de uma TV Menor, um deslizamento do conceito de *literatura menor*, que Deleuze e Guattari desenvolvem em *Kafka, por uma literatura menor*. A TV Laborav (ainda em fase de pesquisa técnica para sua implantação) é uma WEBTV, capaz de se apropriar dos formatos e modos de produção das TVs comerciais, desterritorializando-os através linhas de fuga capazes de produzir processos de subjetivação característicos de uma sociedade pós-mídia. Utilizamos como bibliografia os conceitos de Deleuze e Guattari, Michel Foucault, Antonio Negri e Michael Hardt, além da bibliografia técnica da área.

Palavras-chave:

Produção audiovisual; televisão; mídia alternativa; subjetividade pós-mídia

Apresentação

A série de TV *Conte Comigo*, composta por três episódios será exibida na grade da TV Laborav, na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. A TV Laborav enquanto TV Menor, pode ser identificada através do deslizamento do conceito de *literatura menor*, que Deleuze e Guattari desenvolvem em *Kafka, por uma literatura menor*. A TV (ainda em fase de pesquisa técnica para sua implantação) é uma WEBTV, capaz de se apropriar dos formatos e modos de produção das TVs comerciais, desterritorializando-os através linhas de fuga capazes de produzir processos de subjetivação característicos de uma sociedade pós-mídia. Desenvolvido em uma faculdade de educação, com mestrandos e bolsistas da graduação, o projeto da WEBTV se apresenta como uma mídia alternativa de alcance *logal* (local e global, ao mesmo tempo), que procura ampliar os canais de informação voltados para a Baixada Fluminense. Registrando o ato de contar histórias de forma presencial mediado pela tecnologia audiovisual, a série aborda os processos cognitivos durante a narrativa oral, as transformações produzidas na prática com o advento da tecnologia e

¹ Trabalho apresentado no GP Televisão e vídeo do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento

² Doutora em Comunicação e Cultura, pesquisadora e professora visitante da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. E-mail: alitasa.rego@gmail.com

procura estimular a criatividade narrativa de crianças e adultos que permitam processos de subjetivação autônomos, evitando as identidades *prêt-à-porter* distribuídas pelos meios de comunicação de massa. Utilizamos como bibliografia os conceitos de Deleuze e Guattari, Michel Foucault, Antonio Negri e Michael Hardt, além da bibliografia técnica da área.

Por uma TV menor

Quando pensamos no conceito de uma TV Menor, estamos assumindo as transformações na subjetividade do século XXI, provocadas pelo agenciamento entre a tecnologia, narrativas, imagens, instituições e as forças econômicas e políticas. Se encontramos as forças revolucionária das mídias coletivas nas manifestações de junho de 2013 no Rio de Janeiro, ou mais anteriormente na Primavera Árabe e na cobertura autônoma da guerra do Iraque em 2013, também convivemos intensamente com identidades *prêt-à-porter* que são frutos de processos de subjetivação decorrentes do consumo intensivo da “cultura mercadoria” que domina o “mercado cultural” da cultura de massa. Felix Guattari (2007) via o conceito de cultura como profundamente reacionário. Como uma forma de isolamento e padronização da subjetividade presente nas atividades semióticas, num processo constante de produção de subjetividades capitalísticas.

A cultura midiática é resultado de uma atuação dos mercados de poder, através de um método de controle da subjetivação, que Guattari (2007) denominou de *sistemas de equivalência na esfera da cultura*, um duplo sistema de dominação onde o capital e a cultura se apresentam de maneira complementar: a cultura controlando a sujeição subjetiva e o capital cuidando da sujeição econômica. Neste caso, o papel das mídias corporativas é se apropriar do passado, através dos agenciamentos realizados pelos profissionais da informação que têm acesso aos bancos de dados privados das empresas de comunicação. Antoun (2010) aponta que é o poder dos meios de comunicação de atualizar a memória de uma comunidade em um determinado território que vai se somar ao poder disciplinar de irradiação e difusão de palavras de ordem para ampliar a adesão ao capital. Os agenciamentos das diversas “memórias” atualizam fatos, compondo um *imenso poder sobre os mecanismos de lembrança e esquecimento social das populações. Através dele eu relaciono um passado qualquer com um acontecimento da atualidade para balizar a decisão de agir do sujeito social (p.145)*. O passado-atualizado vai interferir em tomadas de decisão e ação social.

Neste contexto, as tecnologias digitais, cujas facilidades de uso e de barateamento da produção e distribuição graças à convergência das mídias, são capazes de produzir novos processos de subjetivação autônomos diante da produção cultural capitalística calcada na mercadoria. Isto porque há um aumento exponencial no volume de informação, conhecimentos e afetos que estão disponíveis e são compartilhados por todos, em qualquer lugar, a qualquer momento, em qualquer dispositivo. Esse novo contexto vai permitir o surgimento de mídias alternativas, que vai desterritorializar as narrativas englobantes das empresas de comunicação para produzir o que poderíamos chamar de uma “mídia menor”. Uma mídia polifônica, rizomática, política, que abre mão de um discurso “verdadeiro” para se apoiar nas diferentes narrativas singulares e proliferantes.

Importância do registro das práticas narrativas

Contar histórias é um costume milenar entre os seres humanos. São as histórias que transmitem os modos de pensar, agir e sentir de uma comunidade. Ou seja: as histórias narradas fazem parte dos dispositivos de produção de subjetividade de qualquer sociedade. De acordo com Benjamim (1992), o hábito de contar histórias faz parte da tradição oral, com a dimensão utilitária de transmitir a moral e as práticas de uma comunidade.

As fontes de todos os narradores são as histórias que correm de boca em boca: aventuras de viagens, tradições locais, experiências pessoais... Sempre que um narrador reconta uma história, uma nova camada de sentidos recobre a anterior. Ele dá sua contribuição pessoal, insere sua lembrança, atualiza as imagens para adequá-las à necessidade do momento. O bom narrador começa sua história com um “me lembro quando...” – e mergulha cada vez mais em sua memória, até chegar ao ponto que deseja: o reconhecimento das características da situação atual que estavam presentes também na anterior: “foi quando eu estava em Paris que eu vi acontecer”... O narrador analisa um assunto em seus diversos aspectos, insere-o num tempo e num espaço e diz quem fez o quê, como e porquê.

Contar histórias coloca o narrador e seu ouvinte em conexão direta, física e mental. Há uma troca ao vivo, em tempo real, entre um e outro. Não são apenas as palavras, mas também gestos, olhares, expressões e sons. Os movimentos de quem narra ressoam em todos os níveis sensoriais de quem ouve. As sensações ressoam para

comunicar o sentido do que está sendo dito, sempre modificado a cada nova versão.

Erick Havelock (1996) nos conta que, para os gregos do período épico, poesias como *A Odisséia*, com suas descrições pormenorizadas das atividades cotidianas, funcionavam como uma enciclopédia viva da cultura de um determinado lugar. A recitação pelos poetas era a forma de distribuição de informação, conhecimentos e valores de uma comunidade. Na memória oral, o conhecimento que usa o fluxo sonoro como suporte é como a música, um objeto temporal³ que se constrói a cada segundo. Daí a importância dos exercícios de memorização e o uso intensivo de recursos mnemônicos audiovisuais: reiteração do mesmo fato, através de diferentes enunciados e o uso de padrões rítmicos verbais, musicais e corporais. O que implica em mexer o corpo, batendo palmas ou fazendo movimentos ritmados, que acompanham rimas, repetições e reiterações constantes. O ouvinte, envolvido pelo ritmo, mexe braços e pernas e repete o texto, fazendo coro.

Entregue ao prazer corporal, imerso no transe da interação provocada pelo fluxo narrativo/corporal que não cria um intervalo na consciência para o pensamento, o ouvinte/espectador é afetado pelo processo de comunicação simbiótica. Ele se descodifica e entra em um outro devir: devir herói, devir deus, devir rei, devir animal, devir outro. Ele se esquece das tristezas e angústias do cotidiano. As ações dos personagens se inscrevem em seu corpo e nele ficam gravadas, como uma espécie de memória física, um engrama, uma programação. Tal gesto corresponde a tal palavra ou tal ação, criando um automatismo corporal que definirá a produção de subjetividade no mundo grego. A narrativa funciona como *uma forma de hipnose na qual o automatismo emotivo exercia um grande papel [...] que gerava uma vida sem autoanálise, mas como manipulação dos recursos do inconsciente em harmonia com o consciente era insuperável* (Havelock, 1996, p.206). Eis os grandes poderes do poeta: provocar um limiar de consciência, permitindo imediata adesão ao enunciado; provocar novos devires e, através deles, permitir novos processos de subjetivação.

Em uma narrativa épica, a visualização de processos subjetivos depende de sua encarnação em personagens e objetos. Os atributos e acessórios que rodeiam os personagens nem sempre são essenciais ao desenrolar da trama. A função deles é estimular a memória visual do público, além de auxiliar na construção do ritmo da narrativa. De

³ Bernard Stiegler afirma que *um objeto est "temporel" lorsque son écoulement coincide avec le flux de la conscience dont il est objet (exemple: une melodie)*. (Stiegler, 2001, p.17) [Um objeto é temporal quando o seu transcorrer coincide com o fluxo da consciência da qual ele é objeto (exemplo: uma melodia) tradução da autora].

acordo com Havelock (1996), a forma narrativa construída pelo encadeamento das imagens é a da visão de uma casa entulhada de móveis. Quando circulamos nosso olhar, ele desliza sobre os objetos em relação de contiguidade. Vemos a mesa, em seguida olhamos para a cadeira e da cadeira vamos para o objeto mais próximo a ela, nunca para o teto ou para a escada. A cadeia de elementos se organiza pela vizinhança espacial, onde há uma contaminação pela proximidade, uma comunicação pelas pontas. O fim de uma coisa implica no começo de outra, como uma espécie de sucessão de planos. Ao mesmo tempo, há uma comunicação através do contágio entre alguns elementos: as qualidades de uma coisa se misturam com as de outra. A cor vermelha da poltrona se aproxima do vermelho da maçã, produzindo sentidos sexuais. A raiva do homem se liga com a potência mortífera da espada. Uma mesa com uma cadeira ao lado transforma-se em sala de jantar. As descrições dos objetos são imagens sonoras que se sucedem de forma automática, sem um controle consciente, sem uma pausa para reflexão, rearranjo ou generalização. Qualquer parada quebraria a cadeia associativa, havendo um relaxamento das tensões físicas e psicológicas que transformam o recitar conhecimentos da comunidade em divertimento e aprendizado, ao mesmo tempo.

Do final do século XX ao início do XXI, os meios de comunicação de massa, somados às tecnologias de informação e comunicação, substituem os poetas e narradores. A televisão, enquanto meio de comunicação de massa, transmite performances em tempo real e gravações “ao vivo” que provocam distúrbios de espaço e tempo criando confusões entre acontecimentos cotidianos, chamados pelo senso comum de realidade – e obras de ficção, problematizando os processos de subjetivação do espectador. Sem tempo para pensar diante do fluxo ininterrupto de sons e imagens que mudam a cada segundo, ressoando em seus órgãos dos sentidos sem um intervalo para o pensamento, o espectador se descodifica e mais uma vez se torna presa fácil para processos de subjetivação baseados em identidades *pret-à-porter* tal como descritas por Suely Rolnik (2012):

São as miragens de personagens globalizados, vencedores e invencíveis, envoltos por uma aura de incansável *glamour*, que habitam as etéreas ondas sonoras e visuais da mídia; personagens que parecem pairar acima das turbulências do vivo e da finitude de suas figuras. Mimetizando um destes personagens imaginários, ele [o espectador] passa a falar uma língua-jargão lotada de clichês, sem ancoragem em sensibilidade alguma, o que soa especialmente *fake* quando se trata de um repertório com uma certa sofisticação intelectual.⁴

Reality shows, programas sobre comportamentos e transformações físicas,

⁴Rolnik, Suely. *Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura*. in <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/sujeticabourdieu.pdf>. Acessado em 15/04/2012.

simulações de acontecimentos ou fatos materiais são formas de fazer com que o espectador se torne “um outro”, ao se sentir participando daquilo a que está assistindo, da mesma forma que um grego do período épico era seduzido pelo ritmo de uma poesia. A interação pessoal, substituída pelos dispositivos de interatividade com base tecnológica, como as votações através de telefones celulares, participação em pesquisas de opinião e grupos de discussão via internet, vão permitir ao espectador participar das principais decisões do desenvolver da narrativa, embora suas opções já tenham sido programada pelos produtores, retirando a autonomia de escolhas e de uma interferência criativa na narrativa.

Para se libertar das identidades *prêt-à-porter*

O conceito de dispositivo foi utilizado por Foucault em *Vigiar e Punir* como o instrumento de produção da subjetividade disciplinada. O dispositivo disciplinar estava na confluência entre os discursos, as leis, as instituições e as práticas cotidianas ligadas à fábrica, à prisão, ao quartel e à escola. Guattari (1992) vai explicar que a subjetividade não é uma caixa preta que fica na consciência do indivíduo, tal como Descartes descreveu, e que, muitas vezes, até hoje permanece como definição no senso comum. Também não tem a ver com a questão do inconsciente, tal como Freud a define. Guattari (1992) descreve o indivíduo como dono de uma subjetividade de natureza industrial, maquinica, ou seja: essencialmente fabricada, modelada, recebida e consumida. Ela é produzida tanto individual quanto coletivamente, através de agenciamentos de forças que vão desembocar em discursos, narrativas, imagens, sensibilidade e produção de desejos. São máquinas ou mecanismos exteriores ao indivíduo, que agem sobre ele através das forças políticas, sociais, econômicas, psiquiátricas, tecnológicas, midiáticas, semióticas e discursivas, entre outras. Uma subjetividade é polifônica e heterogênea. Podemos compreender a produção de uma nova subjetividade no modelo capitalista através da figura de um jovem assistindo vídeos em seu computador. O dispositivo digital é resultado de diversos processos que envolvem, desde a imagem do objeto, do discurso sobre ele, até o seu preço. O resultado é uma nova percepção musical, onde o som vem “de dentro”. Um som individual que representa uma forma de ouvir música totalmente diferente da que existia até então, quando sons musicais eram ouvidos sempre do exterior e de forma abrangente. O que a indústria acabou inventando foi um novo universo musical. Uma nova forma de escuta que decorre de uma nova forma de pensar, agir e sentir. Uma nova forma de estar no mundo.

Considerar a subjetividade como produção não quer dizer que ela é algo finalizado, como uma informação que “acaba quando termina”. O que acontece é um processo de comunicação que pode ser definido como *autopoiético*, na concepção de Maturana e Varela. A autopoiesis designa a capacidade dos seres vivos de se auto-produzir a partir de sua interação e diferenciação com/do meio em que se inserem. Em *Árvore do conhecimento* (1995), os autores explicam o processo em nível biológico e molecular. Poderemos dizer que a autopoiesis acontece quando uma célula Y interage com uma molécula X, incorporando-a em seus processos e se transformando a partir dessa interação ou “acoplamento”. Esta descrição se refere literalmente a um processo de comunicação. Não como o descreve o engenheiro Shannon, com sua “teoria do tubo”, onde um emissor transmite uma mensagem, por um canal, para um receptor. Nesse caso, há algo pré-existente e acabado que é comunicado a outro algo já terminado também. Do ponto de vista biológico, não existe uma informação prévia a ser transmitida durante a comunicação. O que existe é um processo de interação entre a estrutura celular e a molécula, que vai provocar uma transformação estrutural. Mas essa mudança não acontece por causa do agente externo, ou da molécula, e sim pela forma com que como uma é assimilada pela outra. Resumindo: *o fenômeno da comunicação não depende daquilo que se entrega, mas o que acontece com o receptor. Isso é muito diferente de transmitir informação.* (Maturana; Varela. 1995,p.218)

Guattari (1985), com base no conceito de autopoiesis, descreve a subjetivação como resultado de um processo de comunicação onde *o conjunto de condições que tornam possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de surgir como um território existencial próprio, ao lado, ou em relação de delimitação com uma alteridade, diante da qual ela mesma se subjetiva.* Isso significa que, em certos contextos sociais e semiológicos, uma subjetividade se individualiza. Ela se torna responsável pelas relações de alteridade que vão se estabelecer durante o processo de individualização. Isto é: quando, durante o processo de comunicação de uma determinada subjetividade, uma pessoa se torna capaz de tomar suas próprias decisões, se torna responsável por si mesma de forma autônoma, diante dos usos, dos familiares, dos costumes locais e das leis jurídicas.

Uma literatura menor

Quando fala sobre os meios de comunicação de massa, Guattari (1992) afirma que eles fazem parte dos equipamentos coletivos de produção de subjetividade, da mesma forma que as produções semióticas eletrônicas, da informática, da telemática e da robótica. As máquinas de comunicação operam no coração da subjetividade humana, *não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes* (Guattari.1992,p.14).

O conceito de uma TV Menor⁵ foi inspirado pelo deslizamento que Silvio Gallo (2003 fez do conceito de *literatura menor* desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2014) em *Kafka: Por uma literatura menor*, aplicando-o à educação ao propor uma “educação menor”. A partir da análise dos textos de Kafka, Deleuze & Guattari, apontam que “*uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior*” (Deleuze e Guattari. 2014,p.35). Não se trata, portanto, de uma literatura que se refere a uma língua menor. A literatura menor se apropria dos agenciamentos da literatura maior, desterritorializando-os a partir das modificações que provoca. Isso acontece porque as minorias vivenciam a impossibilidade de se apropriar plenamente da língua maior, o que a faz criar novos sentidos para as palavras, produzindo uma nova linguagem própria, um dialeto.

Neste caso, uma literatura menor garante sua diferença quando evita ser domesticada pelos gêneros de literatura maior, podendo deslizar por todos eles. Por isso não existe uma fórmula para se fazer ou analisar uma literatura menor. Elas não podem ser identificadas por estruturas com oposições de formas e significantes prontos, com suas relações binárias. Esta forma de análise apenas identifica o que já existe, e não se verifica como se foge ao sistema, no que e como ele vai se tornar, que elemento vai fazer com que ele apresente sua heterogeneidade, com aponte sua linha de fuga. Cada obra é uma obra com suas figuras, suas enunciações e formas expressivas capazes de produzir efeitos de sentido, em sua maior parte calcados em intensidades, qualidades e afetos.

Essencialmente política, a literatura menor está baseadas em casos de indivíduos que sofrem com as forças externas sociais (comerciais, econômicas, burocráticas ou jurídicas etc.), que atuam diretamente sobre eles. Ela trabalha com as margens singulares, com as periferias, pelas bordas e suas relações com as linhas de forças externas. O inverso das grandes narrativas da literatura maior, onde os grandes meios sociais são englobantes e

⁵ O conceito de TV Menor foi desenvolvido por Luciano Melo Dias em sua dissertação de mestrado *Devir-câmera: a relação dos estudantes com os equipamentos de produção de imagens em movimento* apresentada em 2013, no PPG de Educação, Cultura e Comunicação da FEBF.

funcionam como o pano de fundo para as aventuras do herói. Este luta contra um problema que vem provocar distúrbios numa situação já estabelecida, com principio, meio e fim (não necessariamente nesta ordem). Na literatura menor, parte-se de casos individuais, de ações do meio sobre o indivíduo, determinando novas ações que fazem com que novas histórias proliferem. Neste caso, não temos um sujeito enunciator que cria um sujeito do enunciado. Os dois se misturam, numa enunciação coletiva, que se abre a novos devires, procurando exprimir uma outra comunidade. Segundo Deleuze e Guattari (2014), a literatura menor é capaz de exprimir os agenciamentos coletivos de enunciação abrindo mão do sujeito, mestre /autor. É um agenciamento maquínico produzido por um agente coletivo, por um indivíduo *ramificado em sua solidão*, que vai permitir que as forças revolucionárias e potências diabólicas futuras sejam construídas. *É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)* (idem).

TV Laborav : Características de uma TV Menor via WEB

DIAS (2013), inspirado por Gallo, desliza o conceito de literatura menor para a produção audiovisual, constituindo a ideia de uma TV menor que seria articulada a uma educação menor. Com base nesta premissa, a equipe do Laborav⁶ chegou à conclusão de que não nos bastava apenas focar nossas pesquisas nos processos de produção audiovisual e seus produtos. Era preciso ampliar o alcance de nossa produção, de forma a apontar linhas de fuga para outros pesquisadores, espectadores e produtores de audiovisual, compartilhando nossa produção e distribuindo-a através de uma TV menor⁷.

Ressoando as características de uma literatura menor, poderíamos descrever a TV Laborav enquanto uma WEBTV TV menor, como aquela que desterritorializa os modos de produção e formatos das grandes empresas de comunicação; é essencialmente política porque seu foco é a periferia e está sempre em busca de linhas de fuga que possibilitam uma

⁶ A proposta do Laborav-Laboratório de Recursos Audiovisuais da FEBF é investigar de que forma os futuros professores formados pela FEBF se apropriam dos recursos audiovisuais, criando seus próprios projetos de vídeo ou programas de televisão. Esses projetos representam a gama variada de interesses culturais dos alunos da periferia, demonstram sua capacidade de produção e os insere no universo do trabalho imaterial e no capitalismo cognitivo. Em nossas pesquisas sobre a prática da produção audiovisual adotamos a exploração e do uso direto dos equipamentos tomadas de decisão coletivas e o modo de criação e produção colaborativos. Essas práticas refletem a emergência de singularidades que com a autonomia criativa e que se opõem à máquina de produção de subjetividades coletivas *pret-à-porter*.

⁷ O projeto físico/material para a transmissão da TV Laborav, com sua grade de programação ainda está em fase de captação de recursos, por isso a TV ainda não foi implantada. Ainda assim, a produção de conteúdo já começou.

vida mais artística para na Baixada Fluminense⁸, fugindo das imagens estereotipadas difundida pelos meios de comunicação corporativos; sua enunciação é coletiva, colaborativa, compartilhando práticas, conhecimentos, informações ampliando a produção de informações, conhecimentos e afetos.

Como não pode pagar os altos custos de equipamentos *broadcast* (câmeras, ilhas de edição, ilhas de finalização, estúdios de gravação, equipamentos de transmissão como torre e antenas etc.) para alcançar a qualidade técnica das emissoras institucionalizadas, o projeto da TV Laborav cria um novo critério de qualidade⁹ técnica, baseada na agilidade e facilidade de manuseio dos equipamentos, na interatividade através das redes sociais, na distribuição virótica pela Internet. *Camcorders*, câmeras *prosumers*, *hand cams*, máquinas fotográficas, dispositivos móveis (*tablets* e celulares com câmeras fotográficas) ou qualquer outro dispositivo técnico capaz de capturar imagens é são utilizados. *Softwares* livres de edição, proprietários *crackeados* e o *software Final Cut* fazem parte da produção. A transmissão é via Internet. No caso de eventos ao vivo, pode ser realizada tanto por um *smart fone* 4G quanto por um PC ou *notebook* conectado via *modem*, adotando o serviço de *Twitcasting* de publicação, uma ferramenta leve, sem propaganda, que suporta a grande quantidade de *webespectadores* e ainda oferece a interatividade através do *chat* de transmissão. Os custos de uma programação deste tipo estão em cerca de R\$ 2.800,00 reais. R\$ 2.500,00 do *smart fone*, R\$ 150,00 do plano 4G e R\$ 50,00 do *modem*. Os principais conteúdos são locais, como as festas e encontros da comunidade.

No caso de programas gravados e editados, a TV Menor garante a sua diferença quando evita ser domesticada pelos gêneros tradicionais, podendo deslizar por todos eles de forma inovadora. Como aponta Machado (2001), os programas seriados não possuem uma estrutura fixa, mas possuem uma organização interna que permite que sejam identificados. A forma expressiva abre mão dos significados baseados nas conotações e denotações da

⁸ A Baixada Fluminense faz parte da região metropolitana do Rio de Janeiro e reúne 18 municípios: Rio de Janeiro, Niterói, São Gonçalo, Itaboraí, Tanguá, Nova Iguaçu, Belford Roxo, Duque de Caxias, São João de Meriti, Japeri, Queimados, Nilópolis, Paracambi, Seropédica, Magé, Guapimirim, Mesquita e Itaguaí. O processo ocupação desordenada do território demonstra a ausência do Estado e não conta com infraestrutura básica como esgoto, água tratada, coleta de lixo, pavimentação das ruas, iluminação pública e áreas de lazer. As representações da região nos meios de comunicação estão calcadas na na violência, no medo e nos números alarmantes de pobreza. A ausência política promoveu um crescimento de um poder local, que se estruturou no vazio deixado pelo Estado, dando cabo a uma ação de um poder “marginal” marcado pelos domínios dos “esquadrões da morte”. Mesmo com a melhoria econômica dos últimos anos, não são percebidas melhorias nas condições de vida. (in <http://www.feth.ggf.br/baixadafluminense.htm> acessado em 10/07/2014)

⁹ Machado (2001) aponta que o conceito de qualidade não possui uma definição clara, mas aponta alguns itens que podem ser levados em conta: a qualidade técnica (bom uso dos recursos técnicos e de linguagem); atender às demandas da audiência e da sociedade; explorar os recursos de linguagem de forma inovadora; aspectos pedagógicos de transmissão de valores morais e modelos edificantes, capacidade de lidar com as diferenças e evitar o consumismo; abrir oportunidade para experiências diferenciadas.

linguística enunciados por especialistas, cientistas, intelectuais, artistas e políticos. Voltada para as matérias expressiva, e explora as intensidades, qualidades e afetos tanto de imagens quanto de sons para conseguir efeitos de sentido. Efeitos de iluminação, luzes e sombras, volumes, cores e formas, linhas e curvas, sons não semiotizados, sonoridades puras das falas. Imagens e sons assignificantes, enquadramentos afetivos e fragmentação na edição.

O modo de produção é cooperativo e colaborativo, o que a torna, por si só, essencialmente política. Narrando os pequenos acontecimentos cotidianos da Baixada, amplia a informação e compartilha os problemas locais de cada um. Cada um deles comportando uma narrativa, uma história singular reunindo o político e o social. Sua área de abrangência para a produção é local, embora seu alcance seja global via Internet. Ao mesmo tempo em que desterritorializa o conhecimento global, oferece a oportunidade de novas experiências coletivas e busca por uma linha de fuga para as dificuldades comuns no movimento de territorialização.

Os enunciados são produzidos sob a forma de um agenciamento coletivo maquínico, que reúne a equipe de produção, os equipamentos e a comunidade presencial do território com a comunidade virtual das redes sociais. Por isso uma TV menor é uma máquina coletiva de expressão, que pode tratar e desencadear conteúdos.

Conte Comigo como conteúdo para a TV Laborav

Conte comigo é uma série de três episódios (*O narrador*, *Histórias de índios*, *Histórias de Negros*) gravados em vídeo e que enfocam a prática da contação de histórias. Apresentam a atividade de contadores de histórias e narradores¹⁰ na Baixada Fluminense. Os vídeos também registram algumas versões das próprias crianças para contos tradicionais, assim como as atividades realizadas por grupos de alunos contadores de histórias que atuam nas escolas municipais de Duque de Caxias.

O *Narrador*, primeiro episódio da série, fala sobre a importância da narração e sobre as práticas da contação de histórias. Os narradores espontâneos e os “capacitados” em cursos. As formas com que as crianças de apropriam dos contos infantis, territorializando-os. A representação dos contos pelas crianças e o que significa para elas participar de um grupo de contadores de histórias. *Histórias de índios* procura desconstruir o conceito

¹⁰ De acordo com um entrevistado dos programas, contadores de histórias utilizam os livros na hora de contá-las. Já os narradores utilizam a memória para esta atividade. Esta definição nos remete à Walter Benjamin, em seu texto *O narrador*, como pode ser verificado mais à frente neste texto.

universalista de índio, apresentando a forma com que duas etnias (Fulni-ô e Tupi-Guarani) falam sobre seus mitos e como eles estão presentes nos rituais. Apresenta versões originais das lendas indígenas, as formas como elas foram apropriadas pelos colonizadores portugueses e como foram apropriadas pelos alunos da Escola Municipal Nossa Senhora do Pilar. *Histórias de negros* aborda a relação dos negros com o corpo e como ela se manifesta em suas histórias, danças e vestimentas. Apresenta a forma como os alunos lembram das histórias sobre a vinda dos escravos para o Brasil, os exercícios realizados pelos alunos para aperfeiçoar a *performance* narrativa e a construção do conteúdo do samba enredo da Escola de Samba Mirim Pimpolhos da Grande Rio. Apresenta também uma recriação de contos tradicionais.

O vídeo foi produzido basicamente em locações e com personagens periféricos. Duque de Caxias (RJ), Tiradentes (MG), aldeia indígena em Cambinhas e Zona Sul do Rio de Janeiro. A produção foi realizada com recursos da Faperj¹¹, que cobriram basicamente os custos com profissionais que atuaram na produção, direção de fotografia, edição e finalização, além de compartilharem o conhecimento capacitando os bolsistas do Laborav através de oficinas e orientações em campo. O resto dos recursos foram conseguidos a partir de parceria e apoio de produtoras amigas, na base do “brodismo”¹².

Não conseguimos inserir a série nas categorias dos gêneros tradicionais, já que não se trata de um produto institucional, educativo. Não é um documentário etnográfico, *docudrama* ou jornalístico. Tampouco uma ficção ou uma forma baseada no diálogo tal como descrita por Machado (2001). Os vídeos se inserem na categoria de programa seriado, pois encontramos, em todos os episódios, elementos expressivos e formais que funcionam como marcas de um território existencial¹³.

Houve a priorização do rosto dos narradores ou personagens apresentados em close ou primeiro plano, de forma a apresentar os micro-movimentos da face, desvelando os afetos provocados pela enunciação da narrativa, evitando a existência distanciada do sujeito de enunciação (o narrador) que cria o sujeito enunciado (a história ou conto), mas

¹¹ Agência de fomento do Rio de Janeiro. Edital de Produção de Material Didático/2012

¹² *Brodismo* é uma territorialização e neologismo desenvolvido a partir da palavra *brother*, que significa irmão em inglês. O termo é muito utilizado pelos metalheiros da Baixada. O “brodismo” incluiu desde o empréstimo de equipamentos de som e de iluminação, ilhas de finalização até o aluguel de um estúdio profissional com apenas o custo operacional.

¹³ Deleuze e Guattari (2002) definem o território como um espaço material cuja função é proteger os seres vivos. Eles são produzidos a partir do agenciamento de determinadas marcas visuais, sonoras, olfativas, táteis ou comportamentais. “É a emergência de matéria de expressão (qualidade) que vai definir o território”. (...) Tomando como exemplo a cor dos pássaros e dos peixes, eles afirmam que “a cor é um estado da membrana que remete a estados interiores hormonais” que estão ligados a ações. “Ela se torna expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura”. (DELEUZE, GUATTARI, 2002.P.121). O corpo humano pode ser considerado um território existencial cuja fronteira é nossa pele.

produzindo um novo agenciamento coletivo de enunciação no momento da gravação. A montagem fragmentada agencia os enunciados de diferentes personagens de forma a produzir o efeito de sentido sobre a importância da atividade contação de histórias na periferia. Daí a ausência de *voz over* de um sujeito de enunciação onisciente e distanciado, ou mesmo de um apresentador condutor da narrativa na tela. Os enunciados não se baseiam em significados baseados na conotação e denotação da linguística produzidos por sujeitos enunciadore científicos, pedagógicos, políticos, especialistas, artistas ou outros. Ele está baseado na produção de efeitos de sentido a partir do uso de recursos assignificantes, tanto visuais quanto sonoros.

Exploração da qualidade intensiva das cores, e o uso da iluminação não naturalista no estúdio e na vinheta de apresentação da série, com diversos *closes* de narradores surgindo e desaparecendo de forma sequencial num fundo preto e na contraluz. Uma proposta de criar um efeito de sentido capaz de expressar a importância da memória e a diversidade de narrativas que podemos encontrar. O uso da manipulação das cores em locações internas e externas na finalização, com filtro polarizador, para criar mais intensidade nas imagens.

O uso de grafismos não só para identificar os personagens mas para, através da ampliação das letras na tela e de cortes estratégicos nas palavras, criar uma nova camada narrativa para as imagens. Exploração não semiotizante do som das palavras ao fragmentar os contos, lendas e histórias na voz dos personagens.

Algumas considerações

A subjetividade produzida pelas narrativas sobre a Baixada Fluminense veiculadas na mídia corporativa apresentam um território cujas marcas estão ligadas à miséria, à falta de recursos básicos e pela ausência do Estado. Aparentemente, não existe “vida inteligente ou criativa” na região. Entretanto, é possível verificar que a periferia da cidade do Rio de Janeiro possui uma singularidade cultural autônoma, dificilmente acessível pelos meios de comunicação tradicionais. Encontramos nas atividades culturais da região várias linhas de fuga capazes de produzir novos devires singulares e autônomos. Esta singularidade pode ser percebida entre os integrantes do Laborav e se manifesta na produção da série *Conte Comigo*. A série, composta por três episódios, utiliza a matéria expressiva audiovisual para apresentar a importância das narrativas nos processos de subjetivação. Através do uso das

qualidades, intensidades e afetos, os vídeos fogem do formato dos gêneros tradicionais e se adequam à grade de programação de uma TV menor. Através dos agenciamentos coletivos de enunciação ele apresenta as marcas territoriais da criatividade da Baixada Fluminense. Sua futura distribuição via TV Laborav faz com que ele seja local, mas tendo um alcance global. Uma característica da produção audiovisual de uma sociedade pós-mídia.

REFERÊNCIAS

- ANTOUN, Henrique. *Vigilância, comunicação e subjetividade na cibercultura*. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo. *Vigilância e visibilidade.: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p.141.
- DELEUZE, G e GUATTARI, F. *Capitalismo e Esquizofrenia. Mil Platôs*. (vols. 1, 2, 3 e 4)., Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. *Kafka. Por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Nascimento da prisão. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.
- GALLO, Silvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: 34 letras, 1992.
- _____. e ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. São Paulo: Record, 2001.
- _____. *Multidão*. São Paulo: Record, 2005.
- LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2001.
- MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Campinas: Editorial Psi, 1995.
- STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps. Le temps du cinema et la question du mal-être*. Paris. Éditions Galilée, 2001.