



Roda Memória: o vídeo como ferramenta de representação contra-hegemônica¹

Juliana Oshima FRANCO²

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre o vídeo enquanto ferramenta de representação contra-hegemônica, que leva às últimas conseqüências o caráter duplo da imagem ao trabalhar na fronteira entre o real e o imaginário. Por meio da contextualização do projeto Roda Memória e da descrição de um dos documentários resultantes das oficinas de produção audiovisual empreendidas em 2009, podemos observar a pertinência desta reflexão, utilizando como interlocutores teóricos do cinema que vêm apontando para a importância deste debate no campo da comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; vídeo; Roda Memória; representação; imaginário.

Roda Memória e a práxis da comunicação popular e comunitária

O presente artigo tem como proposta analisar documentários produzidos em parceria com jovens de bairros da periferia de Londrina dentro do projeto Roda Memória, de modo a examinar o vídeo como ferramenta de representação contra-hegemônica, cuja dupla potencialidade – de tanto registrar o real quanto criar um discurso sobre o mundo concreto - nos parece ser um dos principais elementos que lhe dotam de uma perspectiva transgressora. Buscamos entender de que forma o vídeo, ou de forma mais geral a própria imagem em movimento, reúne elementos que o distinguem de outras formas de representação, na medida em que opera um sincretismo entre as categorias do real e do imaginário. Para que possamos adentrar nessa discussão, no entanto, faz-se antes necessário contextualizar a proposta do Roda Memória, descrevendo o processo de produção dos documentários, especialmente “Lugar Nosso”, foco da análise posterior.

O projeto Roda Memória surgiu, entre 2007 e 2008, como uma das principais iniciativas de um grupo de comunicadores e estudantes que buscava dar vazão e dimensão prática aos estudos realizados nos encontros do Núcleo de Comunicação

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 26 a 28 de maio de 2011.

² Aluna do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (bolsista do CNPq), e-mail: juofranco@gmail.com.



Popular e Comunitária da Alma (Associação Intercultural de Projetos Sociais)³, organização não-governamental de Londrina (PR), para a qual cultura e comunicação sempre foram compreendidas como elementos indissociáveis e interdependentes entre si. Tal prerrogativa entende que a dominação cultural tem na hegemonia dos meios de comunicação tradicionais seu mais importante aliado, motivo pelo qual o Núcleo de Comunicação da Alma sempre foi pensado como um espaço de reflexão e proposição de ações no campo da comunicação contra-hegemônica, aquela cujos pressupostos questionam a comunicação e a cultura de massas – comunitária, na medida em que regida pela participação de seus membros num processo comunicativo auto-gestionado e dirigido, e popular, na medida em que voltada para a conjuntura da luta de classes e da politização⁴.

O Roda Memória carrega essas questões de fundo e, neste sentido, propõe a abertura de canais para discursos e visões de mundo que não possuem espaço nos meios de comunicação tradicionais, o que se materializa através da gravação de vídeos-memória com depoimentos de moradores da cidade cuja importância no processo histórico local não é valorizada. Assim, podemos afirmar que a proposta de trabalhar com o registro e circulação de memórias e histórias de vida em Londrina decorre, especialmente, de três aspectos contextuais: o fato de Londrina ser uma cidade jovem⁵, cujos primeiros habitantes ainda estão vivos; a proximidade entre as perspectivas da comunicação popular e comunitária e da história oral; e a disponibilidade de novas tecnologias de produção audiovisual.

Apesar das diversas iniciativas voltadas à preservação da história local, como de praxe o mérito pelo rápido processo de urbanização e desenvolvimento da cidade de Londrina concentra-se nas famílias e pessoas de maior poder econômico e político, moradores já consagrados pela história oficial do município. A importância da experiência de trabalhadores, das famílias mais humildes e das pessoas “comuns” que participaram ativamente da construção da cidade, é certamente subvalorizada no

³ Fundada em 2004 por um coletivo de artistas, produtores culturais e profissionais de diferentes áreas do conhecimento, a Alma sempre teve a comunicação como ferramenta estratégica na articulação de suas metas institucionais, voltadas principalmente à democratização do acesso aos bens culturais e à difusão, valorização e preservação da cultura popular

⁴ Para mais informações em torno do conceito de comunicação popular e comunitária, pode ser consultado o artigo: PERUZZO, Cíclia Maria K. Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29, 2006, Brasília. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Brasília: UnB, 2006. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/19806/1/Cicilia%2BPeruzzo%2B.pdf>>. Acesso em: 30 fev. 2010.

⁵ Londrina foi fundada em 10 de dezembro de 1934.



processo histórico em detrimento de um pioneirismo restrito aos grupos sociais influentes, ainda que nos bairros e rincões de Londrina ainda pulsem memórias e histórias que não foram contadas, nem ouvidas, nem registradas. Assim, o Roda Memória busca, inspirado na metodologia da história oral, utilizar o vídeo como ferramenta estratégica de potencialização dessas histórias, uma vez que, como afirma Paul Thompson, a história oral

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

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

O terceiro aspecto que contribui para a proposta do Roda Memória gira em torno da utilização das novas tecnologias de informação e comunicação para a consecução de seus objetivos. Certamente, o barateamento da produção audiovisual proporcionado pelas câmeras digitais e ilhas de edição não-linear é um fator de absoluta importância para a proposta do projeto, até mesmo porque a própria operação dos equipamentos digitais é mais simples que dos analógicos, ampliando as possibilidades de produção e facilitando o acesso de pessoal não-especializado ao audiovisual.

Como resultado da confluência destes aspectos, a primeira proposta concreta de ação do projeto “Roda Memória” foi a produção do documentário “Memória da Vila”⁶, que agregou depoimentos de 10 antigos moradores da Vila Brasil, bairro onde se

⁶ “Memória da Vila” (mini DV, cor, 2008, 30 min). Disponível em: <<http://www.youtube.com/rodamemoria#p/u/9/KAP7lwgOhp0>>.



localiza a Vila Cultural AlmA Brasil⁷. Essa primeira experiência possibilitou aos realizadores o desenvolvimento de uma metodologia própria de trabalho, inspirada na história oral (ainda que não necessariamente amarrada a ela) e também nas técnicas jornalísticas de entrevista, sendo também uma primeira experiência rumo ao desenvolvimento do estilo de edição e montagem que caracteriza todos os demais vídeos do projeto. O “Memória da Vila”, produzido com os equipamentos cedidos pela Vila Cultural⁸, circulou por toda a cidade por meio do patrocínio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (Promic), através do qual foram realizadas dez exposições gratuitas e ao ar-livre do documentário, além da realização, em cada sessão, da “TV Cabine”⁹. Tanto a circulação nos bairros e distritos de Londrina quanto a realização da “TV Cabine” contribuíram para a sensibilização da população a respeito da importância da memória de cada sujeito no processo histórico, cultural e social de que fazem parte, estimulando que novas iniciativas nesse sentido tomassem corpo.

Em 2009, visando ampliar as perspectivas de ação e adicionar um elemento formativo ao “Roda Memória”, a proposta do projeto foi de produção de outros três vídeodocumentários, mas agora com a participação de jovens moradores de alguns bairros da cidade: Vila Nova (centro), Jardim Santa Fé (leste) e União da Vitória (sul). A ideia de oferecer oficinas de produção audiovisual gratuitas em escolas/associações de cada bairro pretendeu promover a descentralização do processo de produção comunicacional e cultural ao estimular o contato desses jovens com a linguagem audiovisual, tanto capacitando-os tecnicamente quanto despertando-os para o potencial da comunicação como ferramenta contra-hegemônica. Também buscou promover a articulação escola/comunidade e o encontro entre duas gerações de moradores do mesmo bairro, visando, sobretudo, o exercício de escuta e representação, e a continuidade do processo de sensibilização.

Em cada bairro, foram oferecidas 15 vagas, em geral destinadas a jovens entre 12 e 18 anos de idade. O tempo de duração de cada oficina foi de, em média, 3 meses, durante os quais foram realizadas as aulas, a produção e as gravações, sendo que a pós-

⁷ Sede da AlmA, patrocinada pela Prefeitura Municipal de Londrina através do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (Promic – Edital de Vilas Culturais) desde 2006.

⁸ A Vila Cultural AlmA Brasil, na condição de apoiadora, cedeu para o desenvolvimento do projeto uma câmera digital mini-DV, um microfone de lapela, uma câmera fotográfica digital semi-profissional e uma ilha de edição, além da infra-estrutura do espaço.

⁹ A “TV Cabine” consistia na gravação de vídeos-memória com o público espectador, que eram editados e exibidos na sessão posterior. Continua sendo uma prática do Roda Memória, que realiza sessões temáticas de gravações, nas quais todos são convidados a registrar suas memórias.



produção e a finalização dos documentários ficou por conta dos produtores do Núcleo de Comunicação da AlMA. É importante destacar que os conteúdos destas oficinas e a própria metodologia de trabalho foram sempre pensados de acordo com as especificidades e necessidades de cada comunidade, buscando adequar os objetivos do projeto aos objetivos das pessoas que participaram, tanto no papel de aluno como no de depoente.

As oficinas da primeira turma aconteceram na Escola Estadual Nilo Peçanha, na Vila Nova, um dos bairros mais antigos de Londrina e que, mesmo localizado muito próximo ao centro, ainda carrega uma imagem associada aos trabalhadores da ferrovia e à gente simples que ali habitava, numa época em que a região era isolada pela linha de trem. As oficinas, freqüentadas por alunos do ensino médio, resultaram no documentário de “Nos olhos de quem vê”¹⁰, reunindo depoimentos de oito antigos moradores, a maioria já idosos vindos de outras cidades e regiões do país.

O Jardim Santa Fé foi o segundo bairro a receber as atividades do Roda Memória, que aconteceram no Centro Pastoral Santa Anna, mais conhecido como Barracão das Irmãs, espaço vinculado à Igreja Católica que oferece atividades sócio-culturais e evangelizadoras aos moradores. O bairro é o mais jovem entre os escolhidos (pouco mais de uma década de existência), tendo passado da condição de ocupação à de Vila a partir do loteamento, realizado em 2003. Sendo um dos mais precários em infraestrutura da cidade, está diretamente associado à pobreza e à marginalidade, uma vez que só é lembrado quando algum morador ilustra as páginas policiais dos jornais. As oficinas foram freqüentadas por pessoas envolvidas com os trabalhos na pastoral, a maioria já maiores de 18 anos, e resultaram no documentário “Sementes de Fé”¹¹, costurando as histórias de seis moradores que foram testemunhas oculares do surgimento e crescimento do bairro.

A terceira e última turma do projeto aconteceu no Jardim União da Vitória, um dos maiores bairros da periferia da cidade, onde quase de 20 mil pessoas habitam uma região que, há 26 anos, também começou como uma ocupação. As oficinas aconteceram na Escola Estadual Thiago Terra, então localizada dentro do Centro de Atendimento Integral à Criança (Caic-Sul), e delas participaram jovens entre 12 e 16 anos, tendo

¹⁰ “Nos olhos de quem vê” (mini DV, cor, 2009, 35min). Disponível em: <<http://www.youtube.com/rodamemoria#p/u/4/0Pu1sHSO6JY>>.

¹¹ “Sementes de Fé” (mini DV, cor, 2009, 15 min). Disponível em: <<http://www.youtube.com/rodamemoria#p/u/2/7k1Bj2gR2js>>.



resultado no documentário “Lugar Nosso”¹², a partir do depoimento de cinco antigos moradores, vídeo que será melhor descrito e analisado a seguir.

É importante ressaltar que o Roda Memória 2009 foi viabilizado pelo Promic, que possibilitou a remuneração dos profissionais envolvidos, a compra dos materiais necessários, a contratação de transporte dos alunos para as aulas que aconteceram na Vila Cultural, a distribuição gratuita de 100 cópias de cada documentário em formato DVD, além da realização do evento “Comunicação e Memória” (fevereiro de 2010), cuja proposta foi reunir os participantes e demais interessados no tema num momento de reflexão, interação, e, claro, exibição dos vídeos produzidos¹³.

As oficinas de produção audiovisual

O primeiro contato dos produtores do Núcleo de Comunicação da Alma com a Escola Estadual Thiago Terra, local onde foram realizadas as atividades do Roda Memória no União da Vitória, aconteceu por meio de uma oficina de rádio e TV realizada com os alunos de 7ª e 8ª séries do ensino fundamental, integrando as atividades da I Conferência Municipal de Comunicação. Até o final de 2009, a escola funcionava dentro das estruturas do Caic-Sul¹⁴, motivo pelo qual os estudantes que participaram do Roda Memória já haviam tido um prévio contato com as linguagens do audiovisual e do rádio por meios das oficinas de multimídia. Foi a turma mais jovem e mais numerosa entre as três, tendo alcançado o número total de vagas disponíveis.

A realização do vídeo durante a oficina se deu em duas etapas: a primeira, envolvendo a discussão do tema comunicação e memória, a exibição de vídeos e documentários que serviram de referência temática e estética e a posterior introdução aos conceitos e técnicas de produção audiovisual; e a segunda etapa, com a produção propriamente dita, desde a pesquisa, a busca dos personagens e a realização das pré-entrevistas, até a gravação das externas e dos depoimentos finais. Ainda que os alunos não tenham participado diretamente da montagem e finalização dos vídeos, puderam

¹² “Lugar Nosso” (mini DV, cor, 2009, 25 min). Disponível em: <<http://www.youtube.com/rodamemoria#p/u/0/276-AcSDI5s>>.

¹³ Informações mais detalhadas sobre o projeto Roda Memória podem ser consultadas no trabalho de observação participante que Marina Casagrande de Campos – responsável pela edição e finalização dos vídeos – apresentou para conclusão do curso de Especialização em Comunicação Popular e Comunitária da UEL: CAMPOS, Marina Casagrande de. **Roda Memória: uma nova proposta na construção da história de uma comunidade local**. 2009. 112 fl. Monografia (Especialização em Comunicação Popular e Comunitária) – UEL, Londrina, 2010.

¹⁴ O Caic é um programa nacional de assistência a crianças carentes em tempo integral, lançado durante o governo Collor e cuja estrutura foi transferida para gestão dos estados, sendo mantida a proposta de ensino integral com oficinas de iniciação profissional e assistência médica.



colaborar com o processo de pós-produção, já que foram realizados dois encontros na Vila Cultural AlmA Brasil para a decupagem e edição do material bruto, momentos em que puderam aprender os comandos básicos do software de edição, e também contribuir com idéias e sugestões para a montagem.

Os depoentes escolhidos para participar do filme foram sugeridos pelos próprios estudantes, que pesquisaram no bairro moradores que tinham participado dos primeiros anos do União da Vitória, sem o estabelecimento de nenhum outro critério de seleção. Os indicados passaram, posteriormente, por uma pré-entrevista, realizada pelos próprios alunos, cujos resultados foram discutidos em grupo para levantar aspectos que poderiam ser utilizados no documentário. Em todas as turmas, a realização de uma entrevista piloto, que era assistida e discutida por todos, garantiu que pudessem ser resolvidas eventuais dificuldades e problemas técnicos.

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

“Lugar Nosso”: união e vitória na tela

Já na abertura do filme, ‘Negão do Pandeiro’ canta uma paródia de um conhecido samba em homenagem ao bairro, seguida de um vídeo-grafismo que apresenta, um a um, os entrevistados, cujas imagens aparecem enquadradas numa moldura de selo. O projeto gráfico do vídeo utilizou como referência a ideia de uma correspondência endereçada dos depoentes para seus vizinhos e/ou conterrâneos (e, porque não, à sociedade como um todo?), sendo que as fotos de arquivo utilizadas



sempre aparecem com um “carimbo” de postagem. A trilha sonora também buscou aproveitar as diversas músicas que ‘Negão do Pandeiro’ compôs sobre o bairro, cantadas por ele mesmo sem acompanhamento de nenhum instrumento, já que, apesar do apelido, nem o próprio pandeiro ele teve condições de comprar. Também são utilizadas na trilha artistas e estilos musicais da preferência dos próprios entrevistados, que sugeriram músicas que marcaram suas vidas.

O primeiro tema de que falam os depoentes no filme é sobre a chegada em Londrina e as primeiras impressões do bairro, quando apenas algumas famílias, com suas barraquinhas de lona, ocuparam o que era uma grande fazenda abandonada. Ainda que cada um tenha tido uma motivação diferente para chegar até lá, unia-os a falta de condições para pagar por moradia e o sonho de uma vida melhor¹⁵. A maior parte dos depoentes se refere aos períodos de infância e adolescência como épocas de muito trabalho e necessidades, em que tinham que contribuir para o sustento da família. Não fazem relatos de muitos momentos de diversão ou descontração: as lembranças são sempre vinculadas à experiência do trabalho, e a satisfação pessoal às conquistas da luta por melhores condições de vida.

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

Em seguida, os depoentes relatam como a organização popular e os movimentos reivindicatórios viabilizaram as melhorias que foram acontecendo pouco a pouco. Apesar do bairro ainda possuir inúmeros problemas estruturais, tudo o que hoje ali existe teria sido conquistado com muita luta e mobilização dos moradores – no período de maior organização popular, existiam ao menos 11 diferentes entidades atuando no União da Vitória, justificando a criação, em 1995, do Conselho de Entidades do União da Vitória (CEU), que teria viabilizado as principais conquistas do bairro.

¹⁵ Após o loteamento do bairro, espalhou-se a notícia de que a Prefeitura Municipal de Londrina iria sortear os terrenos, o que atraiu tanto moradores de outros bairros da cidade como pessoas de outras cidades e regiões do país, ocasionando o crescimento vertiginoso do União da Vitória durante a década de 1990.



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

É importante esclarecer que as temáticas que aparecem no documentário já haviam sido direcionadas durante as entrevistas: as gravações contaram com um questionário pré-formulado com os alunos da oficina, mas não se detiveram a essas perguntas, já que buscávamos abordar as experiências específicas de cada entrevistado. Também vale ressaltar que, em nenhum momento, qualquer um dos vídeos do projeto teve a pretensão de contar a história do bairro, mas sim de dar vazão às narrativas, às impressões subjetivas e relatos particulares de alguns seus moradores, sem compromisso com a construção de uma fonte documental sobre o passado histórico dessas comunidades, o que fica evidente pela não-utilização de datas e dados históricos oficiais, nem do recurso de narração em *off*¹⁶.

Tecendo memórias em busca de uma representação contra-hegemônica

A partir da contextualização do projeto Roda Memória, seguida da descrição do processo de produção e de um dos vídeos dele resultantes, empreendemos agora uma reflexão teórica sobre o documentário “Lugar Nosso” através de questões que nos parecem fundamentais para pensar o vídeo como ferramenta de representação contra-hegemônica.¹⁷

Os estudos no campo da comunicação visual têm demonstrado que a imagem é uma forma de representação que, como tal, envolve a ideia de duplicidade. Toda e qualquer imagem, ao mesmo tempo em que se faz a partir do mundo concreto também é

¹⁶ *Off* – Em televisão ou produto audiovisual, refere-se ao texto coberto por imagens, pode ser do apresentador, locutor, repórter ou entrevistado.

¹⁷ Apesar do evidente diálogo que poderíamos estabelecer com os estudos culturais, optamos por um enfoque que preze menos o impacto dos meios de comunicação na cultura e na sociedade que uma reflexão sobre as particularidades do processo comunicativo em si. Sendo nosso objetivo estudar o vídeo como ferramenta de representação e não seu impacto social, as discussões que acontecem no campo da comunicação visual e dos estudos da imagem em geral, nos permitem uma reflexão muito mais produtiva sobre o objeto.



uma forma de abstração do real e materialização do imaginário – carrega tanto a presença do que evoca quanto a ausência do que é representado¹⁸. É a capacidade mágica da imagem, de tanto reproduzir o mundo concreto quanto materializar o mundo imaginário, de registrar e representar, de tornar presente o que está ausente, de mostrar escondendo, que nos parece ser a mola propulsora do fascínio do homem pela imagem, como se ela guardasse o caminho para a realização de todos os sonhos da humanidade, inclusive o mais audacioso deles, o da imortalidade.

Efectivamente, no encontro alucinatório da máxima subjectividade e da máxima objectividade, no lugar geométrico da máxima alienação e da máxima carência, encontra-se o *duplo*, imagem-espectro do homem. A tal ponto a imagem é projetada, alienada, objectivada, que se manifesta como ser ou espectro autónomo, estranho, dotado duma realidade absoluta. Essa realidade absoluta é ao mesmo tempo uma super-realidade absoluta: o duplo concentra em si, como se aí se realizassem, todas as carências do indivíduo e, em primeiro lugar, seu anseio mais loucamente subjectivo: a imortalidade. (MORIN, 1970, p. 35).

Por este seu carácter duplo e mágico, é que estaríamos sempre sujeitos à nossa própria ingenuidade quando nos confrontamos com imagens: seja se as tomamos como representações exatas e verossímeis do real, seja se as entendemos como interpretações e visões sobre o mundo real, corremos o risco de sermos por ela encantados, tal como num verdadeiro show de mágica.

Herdeiro de toda essa magia, o cinema propiciou à imagem o movimento, e com o movimento levou às últimas conseqüências sua dupla potencialidade de registrar o mundo concreto e de concretizar o mundo dos sonhos. Assim, tornou-se o espaço privilegiado dos processos de projecção e identificação, revelando-se como importante técnica de satisfação afetiva. Como afirma Edgar Morin, o cinema teria sido aspirado pelo imaginário, numa tentativa de conservar os sonhos: “O imaginário confunde, numa mesma osmose, o real e o irreal, o facto e a carência, não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, como para conferir ao imaginário as virtudes da realidade” (MORIN, 1970, p.251). No entanto, mais uma vez a perspectiva ingênua se torna uma ameaça, uma vez que tal poder sobre o real e o imaginário – a idéia de um mundo ao alcance da mão e de um homem sujeito do mundo – não passaria de “programa ilusório”, segundo ele. Sendo nada mais que uma máquina programada para a satisfação

¹⁸ Entre os autores que embasam esse argumento destacamos Flusser (2002), Morin (1970), Machado (1996), Xavier (2005) e Charney&Schwartz (2004).



de nossas carências imaginárias, o cinema teria se constituído como indústria do sonho, logrando imitar, inclusive, a linguagem e forma onírica.

Também foi objeto das preocupações de Vilém Flusser tal magia inerente à imagem técnica: condicionada ao programa dos aparelhos, sua única perspectiva libertadora seria a conversão do funcionário em criador, e o esgotamento do programa inserido no aparelho (FLUSSER, 2002). Como poderíamos de fato extrapolar o programa das “máquinas de aprisionar *carom*¹⁹” (câmeras fotográfica, cinematográfica ou videográfica)? Segundo Arlindo Machado, por meio de práticas que desvirtuem sua função mais imediata de registro e evidenciem cada vez mais a imagem como construção simbólica e singular:

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

Defensor do vídeo enquanto estratégia para criação de outros paradigmas de representação e construção simbólica, Arlindo Machado afirma ser justamente o distanciamento em relação ao registro documental da realidade a principal característica que faz do vídeo uma das mais promissoras ferramentas de representação da atualidade. De acordo com ele, “liberada da fatalidade figurativa, a arte do vídeo torna-se cada vez menos naturalista e cada vez mais gráfica ou conceitual” (MACHADO, 1996, p.52).

Para a análise, também é importante definir o próprio gênero do documentário em que se insere o filme “Lugar Nosso” como o espaço designado às produções audiovisuais que se propõem ao “tratamento criativo da realidade”, como afirma Bill Nichols. Segundo ele, todo filme será sempre um documentário: ou um documentário de satisfação de desejos, voltado à concretização dos sonhos e do imaginário (o que se convencionou chamar de ficção); ou um documentário de representação social, que

¹⁹ Como relata Arlindo Machado (1996), foi o cineasta Andrea Tonacci, durante seu longo trabalho com o vídeo em aldeias indígenas brasileiras, que identificou *carom* como o termo utilizado por uma tribo maranhense para designar imagens e vozes de pessoas ou coisas, tanto vivas (presentes) quanto mortas (ausentes).



revela a visão dos realizadores sobre a realidade (a não-ficção). Nichols parte da prerrogativa de que o vínculo entre as imagens técnicas “e o que elas representam pode ser extremamente forte, mesmo que inteiramente fabricado” (NICHOLS, 2005, p.23), sugerindo, desta forma, que o emprego do termo documentário se atenha ao filme de não-ficção, sem que isso corresponda, no entanto, à omissão de seu caráter de representação ou construção sobre o mundo histórico.

A classificação que Nichols propõe em relação aos tipos de documentário leva em consideração principalmente seis modos de representação que nele podem prevalecer: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Apesar da relevância dessa sistematização, nos atemos aqui aos três modos que acreditamos predominar em “Lugar Nosso”, assim como nos demais vídeos do Roda Memória: os modos participativo, performático e reflexivo.

No modo participativo, a representação está vinculada ao engajamento dos realizadores no tema, de forma que se revele a interação entre cineasta e participantes do filme, ou seja, que se evidencie o trabalho enunciativo do cineasta como o entrelaçamento do pessoal com o histórico, de modo a produzir representações oriundas de perspectivas específicas. Sem o auxílio da narração em *off*, o tratamento do tema normalmente se apóia em entrevistas, fazendo com que a voz do cineasta (ou seja, a narrativa), emerja da “tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (NICHOLS, 2005, p.160).

Já os documentários performáticos sugerem que nosso conhecimento sobre o mundo exige um tratamento sensível e, sendo menos retóricos e argumentativos, e mais subjetivos, necessitam de um envolvimento mais afetivo de seus realizadores durante a produção.

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

No modo reflexivo, não seria tanto a relação entre cineasta e participante, mas as negociações entre cineasta e espectadores que ganham importância, de modo que a atividade da representação seja sempre percebida e questionada, caindo por terra a idéia do filme como “janela para o mundo” e, conseqüentemente, os padrões estéticos realistas. Ao exigir uma mudança perceptiva, o documentário reflexivo teria como função combater as imagens estereotipadas com representações radicalmente diferentes:



Os documentários politicamente reflexivos reconhecem a maneira como as coisas são, mas também invocam a maneira como poderiam ser. Nossa consciência mais exacerbada abre uma brecha entre conhecimento e desejo, entre o que é e o que poderia ser. Os documentários politicamente reflexivos apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe. (NICHOLS, 2005, p.169).

É justamente nesta brecha entre o que é e o que poderia ser, na fronteira entre realidade e ficção, que os vídeos do projeto Roda Memória, entre eles “Lugar Nosso”, se constituem como importantes ferramentas de representação contra-hegemônica.

No Roda Memória, nunca existiu a figura de um diretor, já que todas as funções envolvidas na produção são desempenhadas de forma rotativa e coletiva: “a voz do cineasta” de seus vídeos sempre foi a tecedura das vozes dos entrevistados e/ou dos participantes das oficinas, o que se comprova no formato de edição e montagem de vídeos como “Lugar Nosso”, que abrem mão do recurso da narração em *off* e refutam a função de construir uma verdade incontestável ou documento histórico sobre o bairro. Logicamente, o projeto já delimitava, nos seus objetivos, um enfoque e um tema, de modo a direcionar para entrevistados que permitiriam contemplar essas metas. No entanto, justamente visando evitar a imposição de discursos pré-formatados nas vozes dos participantes e seguindo as orientações da história oral, sempre eram feitas perguntas que dessem margem para as reminiscências dos entrevistados, substituindo o “você passou por dificuldades na infância?” pelo “conte-nos sobre a sua infância”.

Também “Lugar Nosso” se aproxima do modo performático de representação, uma vez que está carregado de subjetividade e afetividade, e que se contrapõe a um tratamento racional, linear, documental ou científico das experiências de seus participantes. Na medida em que o vídeo herdou do cinema o caráter de duplo – tanto a presença quanto a ausência inerentes à imagem, tanto o poder do real quanto o poder do imaginário – puderam os depoentes do União da Vitória, através dele, projetar não só o que são, mas também o que poderiam ser. É fato que, se buscássemos identificar o que em seus depoimentos é real e o que é pura atividade imaginativa, iríamos cair na armadilha do preconceito: não se trata de distinguir, em suas falas, o real do imaginário, mas de perceber como ambas potencialidades do vídeo servem estrategicamente ao



interesse que essas comunidades podem ter de transformar-se através da atividade representativa.

Entendemos que o vídeo pode tanto reforçar como contestar uma representação estereotipada. No caso dos moradores do União da Vitória, que tipo de estereótipo poderia estar sendo combatido através dos relatos orgulhosos de moradores desde sempre engajados na melhoria do bairro? É bem possível que estejam contestando o estereótipo que associa pobreza à marginalidade e à violência – dois aspectos que seus depoimentos, talvez não por acaso, evitam abordar. Outra possibilidade seria a de estarem contestando a idéia de que o morador de periferia é uma vítima da pobreza, afinal, ninguém ali se projetou como vítima, mas, muito pelo contrário, como sujeito ativo e participativo que, como tal, teve o mérito de melhorar não só a sua vida como a de toda a comunidade. Muitas outras indagações poderíamos arriscar aqui; no entanto, fato é que, em nenhum momento, os documentários produzidos dentro do Roda Memória tiveram como objetivo reforçar os eventuais estereótipos associados aos bairros que abordaram, e sim instrumentalizar as comunidades para as novas possibilidades de representação possíveis.

Considerações Finais

Em última instância o que se promoveu através do Roda Memória foi a disponibilização das ferramentas que permitiram a essas comunidades tanto registrarem realidades que não aparecem nas representações que os meios de comunicação tradicionais fazem sobre eles (ou seja, realidades que estão sempre “fora de campo” nas representações hegemônicas do morador de periferia), quanto darem vazão aos seus sonhos e desejos imaginários, independente de quais sejam essas realidades ou esses desejos, já que não nos cabe aqui especular a respeito deles.

É fato que, na sua concepção, o projeto Roda Memória já buscava um uso não programado dos aparelhos ou máquinas de aprisionar *carom*. Que proposta de utilização do audiovisual poderia ser mais desafiadora desses programas que, ao invés da valorização do real em detrimento do imaginário, da presença em detrimento da ausência, e vice-versa, se propõe justamente à utilização dessa dupla potencialidade da imagem na construção de representações originais sobre o mundo concreto?



REFERÊNCIAS

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

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** Trad. Regina Thompson. 2.ed.rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro.** São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

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

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

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

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

PERUZZO, Cicília Maria K. Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29, 2006, Brasília. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Brasília: UnB, 2006. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/19806/1/Cicilia%2BPeruzzo%2B.pdf>>. Acesso em: 30/02/2010.

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

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