

proposta 28

EXPERIÊNCIAS EM EDUCAÇÃO POPULAR

COMUNICAÇÃO E MOVIMENTO POPULAR



O que pinta de novo
pinta na tela do povo

SE FASE SE FASE SE FASE SE FASE

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
BATALHA EM GUARARAPES	
Relato de uma experiência	
Luís Rodolfo Viveiros de Castro	2
APERTAR O BOTÃO DA CÂMERA, BASTA?	
Algumas preliminares	
João Luís van Tilburg	14
SEMINÁRIO:	
A utilização do vídeo/filme	
como ferramenta de trabalho	
na Educação Popular	26
DEPOIMENTO DE UM "CABRA"	
Eduardo Coutinho	40
ENTREVISTA:	
com Jesus Martin Barbero	43
A Cultura:	
Mediação entre Política,	
Educação e Comunicação	43
RELAÇÃO DE AUDIOVISUAIS,	
VÍDEO CASSETES E FILMES	52



Proposta Nº 28 Fevereiro de 1986

proposta 28

EXPERIÊNCIAS EM EDUCAÇÃO POPULAR

COMUNICAÇÃO E MOVIMENTO POPULAR



**O que pinta de novo
pinta na tela do povo**

FASE FASE FASE FASE FASE

PROPOSTA: Experiência em Educação Popular é uma publicação trimestral da FASE — Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional.

Conselho Editorial: Jorge E. Saavedra Durão
Jean-Pierre Leroy
Carlos Minayo Gomez
Haroldo Baptista de Abreu
Maria Emília L. Pacheco

Coordenador Editorial: Alfons Klausmeyer
Editor de Arte: Gerardo Hanna
Arte: Marcelo Riani Marques

Fotos: Lourdes Maria Grzybowski
Equipe "Recursos Pedagógicos" FASE - Reg. Sudeste/Sul
Revisão Técnica: Lígia de Medeiros
Revisão: Henrique de Souza Júnior
Datilografia: Cecy R. de Abreu e Elita V. de Paula

Redação: Rua das Palmeiras, 90 - Botafogo
22270 — Rio de Janeiro — RJ
Tel.: 286-6797

Este número da Proposta foi organizado pela equipe do Programa "Recursos Pedagógicos" da FASE — Regional Sudeste/Sul.

APRESENTAÇÃO



"Quem não se comunica, se trumbica", já afirmou Chacrinha, traduzindo um antigo adágio da sabedoria popular: "conversando, a gente se entende".

Só que, com o avanço da tecnologia, os meios para se comunicar não se restringem mais a palavras, gestos e mímica. Não existe mais lugar no planeta Terra onde os meios de comunicação mecânicos, elétricos, óticos e eletrônicos sejam desconhecidos.

No Brasil, as regiões mais afastadas dos centros urbanos são cobertas pelas ondas do rádio e da televisão e por impressos, sejam estes das empresas de comunicação, de Entidades de Educação Popular, de Sindicatos, de Associações de Bairro e de outras organizações do movimento popular. A comunicação explodiu.

*Há dez anos — em 1975 — a FASE criou o Programa Recursos Pedagógicos ao deparar-se com a constatação de que a confecção de uma cartilha, um audiovisual e, hoje, de vídeo com objetivo de fortalecer o movimento popular — com fins educativos, portanto — exige conhecimento de causa, não só da tecnologia empregada, algo evidente, mas também da **pedagogia de produção**, ou seja, a FASE confrontou-se com a necessidade de desenvolver uma metodologia de produção.*

*Descobrimos que o que está em jogo é, em última análise, a **concepção de comunicação** e como a cultura é a **mediação entre política, educação e comunicação**. Nesses dez anos compreendemos que não basta que uma produção — impressa ou visual — seja do gosto popular para ser boa. É indispensável a avaliação crítica de profissionais da área de comunicação e de educação popular, por considerarmos a produção de uma cartilha, de um audiovisual ou vídeo **uma ferramenta de trabalho na educação popular**.*

*Dez anos de produção e avaliação, de debate, pesquisa e estudo se condensam neste número da **Proposta** que a FASE apresenta como uma contribuição para o educador popular, o ativista sindical "não se trumbicar".*

João Luís van Tilburg
Programa Recursos Pedagógicos

BATALHA EM GUARARAPES

Luís Rodolfo Viveiros de Castro



Relato de uma experiência

Como começou

Desde 1983 vinham sendo mantidos contatos entre a FASE e a FAMERJ visando à realização de um vídeo sobre o movimento de moradores no Rio de Janeiro. No primeiro semestre de 1984 foram realizadas várias reuniões para a discussão do argumento desse vídeo.

A idéia inicial a nós apresentada pela comissão da FAMERJ era de um vídeo de divulgação da entidade. Um documentário que mostrasse a estrutura da Federação: as associações, os zonais, o conselho intermediário, o conselho de representantes, a diretoria; a importância da entidade na vida política e social do Estado e o avanço do movimento desde a sua fundação em 1978. Por outro lado, queria-se também destacar o caráter policlassista do movimento, composto por associações de bairros que incluíam desde as da Zona Sul do Rio até as de municípios do interior do Estado; passando pelos bairros de periferia da Zona Oeste e da Baixada Fluminense. No vídeo deveria ser mostrada essa variada composição. Mais ainda, era fundamental dar a

conhecer cada uma das lutas específicas — as chamadas plenárias: de educação, saúde, transportes, saneamento, loteamentos clandestinos, habitação (mutuários), abastecimento, etc. Tudo isso em um vídeo de 20 minutos de duração e dirigido a um público indeterminado.

Nossa primeira preocupação foi definir qual seria o público-alvo, dentro de uma gama que ia dos militantes do movimento — o que apontaria para um vídeo que aprofundasse a discussão das questões políticas, organizativas, etc. — até o grande público que, em sua maioria, não identificava sequer a sigla, muito menos o significado e a importância do movimento de moradores, o que determinaria um material de divulgação mais superficial.

Foi definido que o público-alvo seriam os moradores de bairros onde não houvesse associação ou onde a mesma tivesse fraco desempenho. Ou seja, começava-se a delinear o objetivo do vídeo: divulgar a entidade, mas divulgar para motivar, para despertar interesse e aumentar a participação.

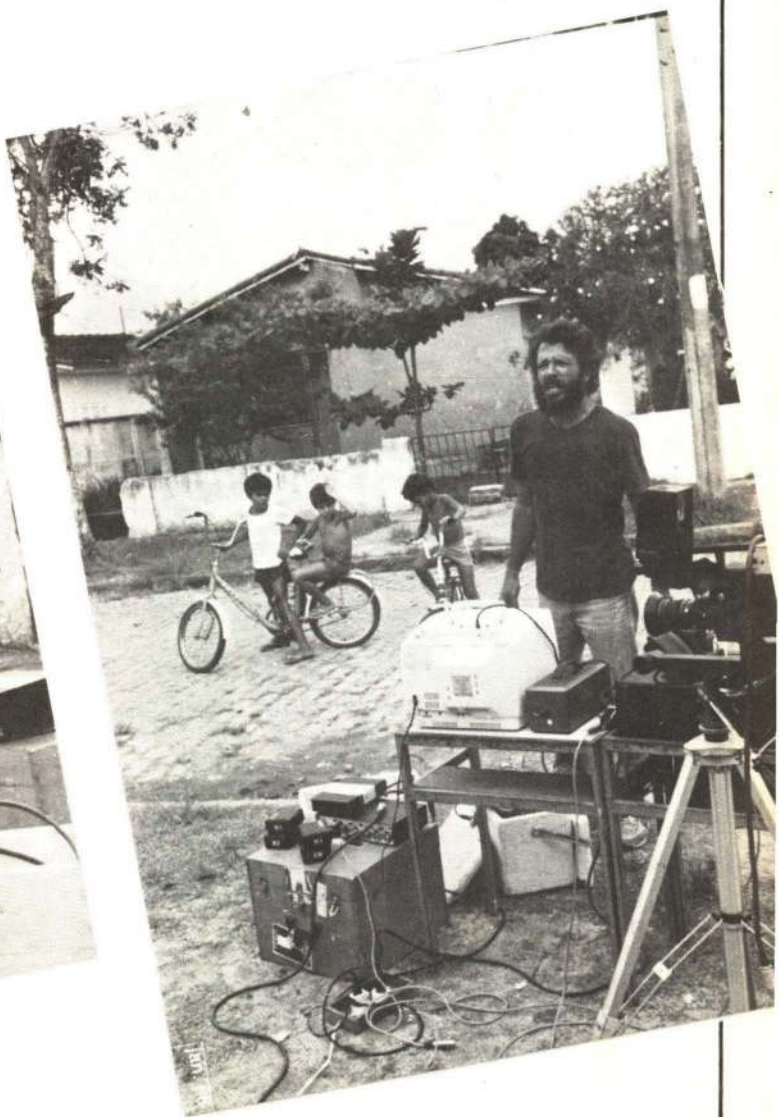
Uma vez definidas essas duas questões — a quem se dirigia o vídeo e com que objetivo — começamos um processo de levantamento de dados, de conhecimento da realidade das associações dos diversos zonais. Elaboramos uma ficha para que cada membro da diretoria da Federação nos fornecesse dados e contatos com duas associações da área da qual fosse responsável e, enquanto tentávamos elaborar um pré-roteiro que abarcasse o conjunto de questões levantadas acima, partimos para o trabalho de campo.

Entrevistamos inúmeras pessoas das associações indicadas até que, em julho de 84, tivemos nossa mais longa entrevista com um grupo da diretoria da Associação de Moradores do Conjunto Habitacional Jardim Guararapes, situado em Inhoaíba, duas estações depois de Campo Grande, na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro.

Sáímos dessa conversa com a sensação de que a história da vida e da luta daquelas pessoas era o argumento de um filme. Não do que iríamos reali-

zar naquele momento, mas de um futuro filme que gostaríamos de fazer. Nossa concepção de utilização do vídeo como ferramenta de trabalho no movimento popular apontava para um vídeo que **contasse** a vida e a luta das pessoas de um bairro e, embutido nesse contar, o papel e a importância das instâncias do movimento organizado, ou seja, da FAMERJ. Desde o filme da CUT vínhamos apostando na utilização de elementos ficcionais e considerávamos fundamental a incorporação do cotidiano, da questão cultural.

O fato de termos encontrado uma associação cuja história se prestava ao que vínhamos defendendo, fez com que nós passássemos a questionar o primeiro projeto de realizar um documentário de divulgação. Estávamos seguros de que nossa proposta seria muito mais eficaz do que uma reportagem. Levamos essa discussão para a diretoria da FAMERJ e decidimos realizar o vídeo que veio a se chamar **Batalha em Guararapes**.





Entrando no mundo deles

OS PRIMEIROS PASSOS

Como em qualquer bairro de periferia, durante a semana, os homens — os que têm emprego — estão fora, trabalhando. Jardim Guararapes não foge à regra. A maioria da diretoria e das pessoas que participam é de mulheres, bem jovens algumas, na faixa dos 30 a maior parte, e algumas de mais idade. Os homens que ficam pelo bairro — desempregados ou encostados no INPS — raramente participam, exceção feita a um ou outro aposentado.

Essa era a composição do grupo de pessoas com quem tivemos nossas primeiras conversas. Esse mesmo grupo, durante toda a realização do filme, teve um papel de destaque, aumentado por alguns homens que, aos poucos, se incorporaram, sendo que dois trabalhadores membros da diretoria, apesar da limitação de tempo, participaram ativamente. O que, aliás, nos obriga a ir ao bairro, inúmeras vezes, à noite e nos fins de semana.

Nós consideramos importante travar um conhecimento maior com aquela comunidade para não cairmos no erro de ver como definitivas as informações obtidas nas primeiras conversas, mais formais, e nas quais as pessoas não se soltam, não se deixam ver no seu dia-a-dia, contando somente o que consideram "importante para a luta", importante para "o filme". Por isso, na sede da associação, tínhamos longas conversas com esse grupo descrito acima que foi o que participou efetivamente das fases de elaboração e realização do vídeo. Como prevíamos, quanto mais intimidade íamos tendo, mais rico era o relato da história deles.

Nessa fase de aproximação, tínhamos três objetivos: conhecê-los mais, fazer com que eles nos conhecessem, ou seja, desenvolver um nível de amizade, de compartilhamento de cumplicidade, finalmente, ter uma idéia do nível de consciência real daquela comunidade.

A cada ida nossa lá, discutíamos um assunto mais político (as eleições de 82, os políticos profissionais, a FAMERJ, o movimento sindical, etc.).

Socializando nossos conhecimentos

No final de julho, toda a comunidade estava empenhada na organização da festa junina da associação. Acharmos que era o momento propício para que eles conhecessem e pudessem, então, desmistificar o que era uma filmagem, o que era um filme. Fomos para lá às cinco da manhã e só saímos às duas da madrugada seguinte. Filmamos todos os preparativos: uma mulher fritando bolinhos, outra costurando o vestido da noiva, o pessoal armando as barraquinhas e trazendo gelo para as bebidas, as crianças cortando e colando bandeirinhas, enfim, todos os problemas e as discussões desses momentos. Depois, filmamos a festa.

Das 10 fitas utilizadas, com três horas e 20 minutos de vídeo, fizemos uma edição de 30 minutos. E com esse material discutimos e o pessoal da comunidade começou a entender/dominar como contar uma história utilizando a imagem em movimento.

A elaboração do argumento

TRABALHO COLETIVO

Com a história contada por eles, enriquecida pelos detalhes que apareciam a cada conversa — dentro de nossa visão de que o vídeo não é um meio para descarregar uma grande quantidade de informações, e de nossa proposta que era a de realizar um vídeo que, para contar uma luta, começasse por um passeio e terminasse numa seresta —, definimos nossa *story-line* (resumo sintético, eixo da história). Optamos por contar a história de um dia de ameaça de despejo — que era a luta principal daquele bairro. As demais questões e lutas concretas seriam somente tangenciadas, mencionadas, como o são as de transporte, saúde, saneamento, etc. Seriam 24 horas da vida daquela comunidade: da véspera, quando, voltando de um passeio, de uma excursão, recebem a notícia do despejo de uma pessoa da comunidade e se reúnem para, mais uma vez, tomarem as providências e resistir, até a vitória parcial, ao final da tarde, quando conseguem suspender o despejo.

O grupo mais participante, composto de cerca de 12 pessoas, estava bem consciente da importância de realizar um trabalho que servisse para divulgar a luta deles e, sobretudo, mostrasse que era necessário lutar, que era possível vencer. Já começavam também, fruto das discussões e da experiência das filmagens e edição da festa junina, a ter condições de participar na elaboração do argumento.

Chegou a ser discutida a questão dos atores. Por que trabalhar com não-atores quando havia grupos de teatro amador dispostos a participar? Juntos, decidimos que seria mais autêntico que cada um representasse seu próprio papel, inclusive pela maior possibilidade de identificação do público destinatário com os atores, o aspecto físico, o modo de falar.

Para as várias discussões de elaboração do argumento, nós levantamos dois pontos centrais: a identificação do público com a história e as questões políticas, organizativas, etc. que interligavam a luta daquela associação com as lutas de outras associações — com a FAMERJ em movimento.

Quanto à identificação dos moradores dos outros bairros com aquela história, partimos do princípio de que o fato dos atores serem os próprios moradores, como já foi dito e, sobretudo, ao incorporar o cotidiano — passeio, cerveja, briga de casal, ter que trabalhar mesmo no dia em que o bairro enfrenta uma ameaça de despejo, seresta, etc. — resolvia a questão. Mas vimos que, seguramente, surgiria nos telespectadores a constatação de que “embora gente como a gente, esse pessoal de Guararapes já sabe fazer as coisas — eles entendem de política, de luta e de organização para a luta”. Era muito importante mostrar que aquelas pessoas não tinham

nascido sabendo. Daí surgiu a necessidade de um *flash-back*, que contasse como começaram. Como na história real existiam tréguas nas discussões com o oficial-de-justiça, momentos em que os moradores ficavam conversando com o pessoal das associações vizinhas que sempre participam prestando solidariedade, inventamos a rodinha de mulheres, durante a qual entra o *flash-back*.¹

Quanto à relação com as demais associações e com a estrutura da FAMERJ não houve muita dificuldade, posto que essa integração é real. Claro que nosso trabalho foi muito facilitado por termos acompanhado a trajetória da entidade nos últimos anos. Tínhamos um razoável material de arquivo com cenas de manifestações de rua, do encontro com o governador recém-eleito no Campo do Olaria, do dia nacional de luta contra o BNH, de reuniões preparatórias para o I Congresso e de plenária e comissões do mesmo.



¹ Aqui cabe uma observação em termos de técnica: nossa idéia era que as cenas de *flash-back* fossem todas em preto e branco. Chegamos a trabalhar assim, pois facilitaria a abstração de que se estava voltando na história. Acontece que no vídeo, quando se monta, se cola uma parte colorida em outra preto e branco, fica como que um rasgo na imagem, imperceptível no vídeo mas, caso fizessemos como pretendíamos, a transferência para celulóide, para filme 16mm, esse rasgo de imagem comprometeria a qualidade.

A escolha dos atores

A VONTADE DE PARTICIPAR

Uma vez pronto o argumento, passamos ao processo de escolha dos atores principais. Os demais foram sendo escolhidos com o andamento das filmagens. Alguns papéis, como o da presidente da associação, não passavam por discussão. Era consenso que a própria pessoa viveria a personagem. Mas, na maioria dos casos, surgiram problemas interessantes.

O primeiro problema referia-se aos vilões da história — oficial-de-justiça, o diretor e o funcionário da financeira. Além de realmente não terem o *physique de rôle* necessário, os moradores não aceitavam representar esses papéis. Essas são, portanto, as únicas personagens representadas por pessoas de fora da comunidade, juntamente com a repórter. Todos são amigos nossos que se dispuseram a colaborar, sendo que somente o oficial-de-justiça é ator profissional — Zenaider Rios.

Em relação aos moradores, o problema principal foi a questão dos casais. Além de participarem muito mais na vida da associação, as mulheres também tinham muito mais pique e disposição para se soltar e viver cada papel. Tivemos que, juntamente com os moradores mais participantes, contornar vários problemas. Os maridos da vida real não queriam permitir que, no filme, suas mulheres contracenassem com outro. Não se dispunham a viver seus papéis — um chegou a tentar, mas desistiu —, mas tampouco queriam que outro aparecesse no seu lugar. As mulheres enfrentaram a situação e garantiram sua participação.

Nós convidávamos os maridos a assistir aos ensaios e às filmagens, mas em geral não vinham

ou, quando o faziam, ficavam pouco tempo e iam embora "sem graça". Houve o caso contrário de um homem atuante, cuja mulher não participava — nem da associação, nem do filme —, e que não arredou pé, ficando até o final dos ensaios e da filmagem.

Ainda em relação aos principais papéis, houve o caso de uma pessoa da diretoria da associação que foi considerada pelos outros como sem condições de representar, pois "não sabia falar direito". Essa pessoa, em reunião da associação, sem a nossa presença, exigiu e teve garantida — com sucesso, diga-se de passagem — sua participação.

Para os papéis secundários a disputa foi incrível. Esses papéis foram sendo escolhidos conforme as filmagens avançavam. Como em qualquer lugar, existem pessoas que não conseguem representar. Pessoas que falam e se comportam naturalmente na vida real, mas que diante de uma câmera e, sobretudo, com a luz dos refletores, não conseguem dizer uma única frase.

Nós não podíamos nos intrometer nas relações daquelas pessoas. Acatávamos suas decisões e filmávamos, às vezes dez ou até mais vezes, para que, somente através do consenso, ficasse clara a impossibilidade de uma determinada pessoa participar.

À guisa de folclore, fomos procurados pela dona de uma vendinha que protestou pelo fato de termos escolhido o bar do "seu" João como uma das locações, e não sua birosca.

Nós erramos uma vez, quando indicamos uma pessoa para um determinado papel, sem entender que, embora querendo participar do filme e tendo condições para tal, o fato de não participar da associação fazia com que os demais quisessem vetá-la.



Esse episódio aconteceu no início da escolha dos atores, e fez com que passássemos a ter muito mais cuidado nas decisões.

Roteiro aberto

PRIMEIRAS FILMAGENS

Normalmente as filmagens só começam com um roteiro pronto, fechado. Assim, são organizados os dias de filmagens segundo os critérios de locação (lugar da filmagem), personagens presentes em cada tomada e assim por diante. Obviamente essa organização facilita em muito as filmagens, encurtando o tempo de realização de um filme ou vídeo.

Embora tenhamos utilizado as fichas de roteiro (*vide Anexo*), com a descrição de cada tomada com as falas correspondentes, optamos por trabalhar com o roteiro aberto. Isto é, roteirizávamos somente algumas cenas, filmávamos, fazíamos uma pré-edição e mostrávamos na associação. Da discussão dessa pré-edição saía a continuação ou, como sucedeu mais de uma vez, a refilmagem de algumas tomadas ou mesmo de cenas inteiras.

Fizemos essa opção por considerarmos que além do produto do nosso trabalho, que era o vídeo em sua edição final, estávamos realizando um trabalho de educação popular com aquela comunidade. Acreditamos, inclusive, que esse subproduto será muito mais durável do que o próprio vídeo.²

Só começamos a filmar depois de roteirizada a primeira parte do vídeo — a véspera do despejo. Todas as cenas dessa parte foram filmadas em ordem: cena um, tomada um, e assim por diante. Como era a primeira vez que aquelas pessoas participavam de um filme, chegamos ao requinte de filmar diálogos em plano e contraplano, deslocando a câmera a cada fala.

² Não caberia aqui aprofundar — na medida em que este artigo se propõe a ser um relato — a discussão de concepções de educação popular. Mas, torna-se necessária uma rápida abordagem da teoria, na medida em que afirmamos haver realizado um trabalho de educação popular como subproduto de nossa prática com aquela comunidade para a realização do vídeo. Sintetizaríamos nossa concepção de intervenção educativa afirmando que nos cabe devolver às massas de forma organizada o que elas nos ensinam desorganizadamente. Ou seja, o mesmo conhecimento já incorporado pelo povo, se rearrumado, vai gerar um novo conhecimento, uma autocrítica do senso comum que é o fundamental no processo de transformação. Detectado o nível de consciência real de um grupo social dado, a intervenção educativa trabalha em cima deste, buscando atingir a consciência possível, num processo sem fim, onde cada salto de qualidade reabre um novo processo.

Acreditamos que o método de trabalho por nós utilizado — que é o objeto desse artigo — faz com que aquelas pessoas da associação, ao trabalharem sua própria história, rearrumando-a para contá-la, tenham dado um salto de qualidade na compreensão de sua prática. Ou seja, após o trabalho de realização deste vídeo, aquelas pessoas têm um nível de consciência maior da importância e da profundidade de seu papel na história, da relação de cada luta específica e destas com as lutas gerais, da necessidade das instâncias organizativas do movimento, etc.

Acreditamos que valeu a pena. No decorrer das filmagens, o grupo principal já havia incorporado os rudimentos da representação e da filmagem. Já não tinham tantos problemas diante da câmera e dos refletores e puderam participar de forma muito mais rica das discussões do roteiro.

É interessante notar que eles incorporaram também o jargão e que, do meio das filmagens em diante, passaram a codirigir as cenas. Muitas vezes nos surpreendíamos com um “corta” vindo de um deles.

Mas o começo foi difícil. O primeiro dia de filmagens foi um sábado, em agosto de 84. Fizemos várias reuniões preparatórias e ensaios. Deixamos com eles a tarefa de alugar um ônibus, já que habitualmente era o que eles faziam quando organizavam as excursões pela associação.

Quando chegamos, na hora marcada, lá estava um monobloco dos mais modernos, com ar condicionado, registro na Embratur e outros luxos mais. Tentamos mostrar a impossibilidade de utilizar aquele ônibus, a necessidade de alugar um mais simples, de linha. Foi impossível. Acontece que em Campo Grande estão localizadas muitas indústrias grandes que alugam ônibus para o transporte de seus funcionários até o centro da cidade. Por isso, nos fins de semana, o aluguel desses ônibus saía mais barato do que o de um ônibus de linha.

Somente no final das filmagens, já em janeiro, depois de muita discussão, é que houve concordância em refilmar aquela cena com um ônibus simples. A discussão sobre essa questão foi muito rica. Eles se atinham à verdade, à realidade. Por que não colocar as coisas no filme, exatamente como eram na vida real? Introduzimos a discussão do simbólico. Procuramos mostrar que em outros Estados, onde o vídeo seria exibido, sequer existiam ônibus como aquele e o que ele simbolizava faria com que a história, logo no início, perdesse a credibilidade.

Já mais adiante no filme, uma discussão parecida foi facilmente assimilada por todos. O papel de controle dos olheiros, que no filme é feito por um rapaz de bicicleta, era feito, na realidade, por uma mulher jovem de moto que, obviamente, é um símbolo muito forte. Mas, embora estejamos falando de um bairro de periferia, a 60 quilômetros do centro, cujos habitantes têm uma renda média de dois a três salários mínimos, a mulher e a moto eram reais.

Coisas que acontecem.

Relação equipe/comunidade

A DEMOCRACIA E SEUS PERCALÇOS

Depois da primeira pré-edição, que ficou com cerca de 10 minutos, as coisas foram ficando mais fáceis. Nosso entrosamento pessoal era maior e o domínio do meio por parte deles era satisfatório.

Já não tínhamos que provocar discussões, elas surgiam. O comportamento inicial de considerar que eles tinham um gostar, mas nós tínhamos o saber, modificou-se. Se antes a história que nos foi contada era muito linear, sem problemas, ela foi ficando cada vez mais rica e complexa. Aos poucos foi havendo uma intimidade que possibilitava a eles nos questionar, e fazia com que considerassem o filme como seu. Sentimos que, durante a filmagem, a comunidade foi crescendo, nós também, em todos os níveis, inclusive no trabalho de educação popular.

Sempre acreditamos que ser democrático, embora dê muito trabalho, é o método mais eficiente. Várias vezes fomos para lá com o carro carregado de equipamentos, com o *cameraman* contratado por prestação de serviços e voltávamos sem nada ter filmado. Mas, assim como nós investíamos cinco horas, às vezes mais, numa discussão, aquelas pessoas investiam praticamente todo o seu tempo não-trabalhado na realização do filme.

Somente uma vez tivemos que tomar uma atitude se não autoritária, pelo menos de decisão centralizada. Foi no domingo em que filmamos as cenas do despejo propriamente dito. A produção desse dia foi muito trabalhosa. Envolveu cerca de 80 pessoas e com problemas de agenda dos diretores da FAMERJ e dos amigos que fizeram os papéis de vilões. Tudo foi marcado com um mês de antecedência e tivemos que providenciar até alimentação, pois as filmagens demorariam o dia inteiro.



A cena tinha sido discutida, nos mínimos detalhes, com o grupo mais participante. Sobre um ponto não conseguimos o consenso: na história real do despejo que estava servindo de base e sintetizava as inúmeras ameaças sofridas pela comunidade, os carregadores do caminhão chegavam a tirar os móveis da casa e a empilhá-los na calçada, sendo a casa lacrada pelo oficial-de-justiça. Somente depois disso era conseguida a suspensão do despejo. Não houve consenso quanto a essa cena, mas a maioria acatou a argumentação de que por problemas de tempo, e sobretudo de luz, entre outros, não seria possível tirar os móveis. E, afinal, esse fato não alteraria substancialmente a história.

No dia da filmagem, com os atrasos de sempre, nós já estávamos preocupados com a mudança da luz do dia — parte do grupo mais participante volta a questionar a não-retirada dos móveis. Dessa vez tivemos que impor. Afirmamos a necessidade de filmar como estava combinado, nos comprometendo a, depois de vista e discutida a pré-edição, se fosse o caso, marcar outro dia e refilmar toda a cena. Felizmente isso não foi necessário.

A vida e o filme

Embora, como já foi dito, o grupo mais participante da associação tenha assumido o filme como seu, dedicando praticamente todo o seu tempo não-trabalhado às tarefas de produção, ensaios, filmagens e discussão, a vida daquela comunidade não parou.

Fatos políticos, acontecimentos sociais e problemas pessoais, muitas vezes, adiavam as filmagens. A representante da associação da zonal da FAMERJ tinha uma reunião, o que fazia a filmagem já programada ser adiada. A cada festa de bairro ou seresta que eles organizavam, o mesmo grupo do filme ficava ocupado, nós íamos às festas mas as filmagens ficavam adiadas. No período de Natal e Ano Novo, já na reta final das filmagens, o trabalho ficou suspenso de 15 de dezembro a 10 de janeiro.

Nesses períodos em que não havia filmagem, mais de uma vez aconteceu de estarmos na FASE, tratando de outros assuntos, e recebermos um telefonema de dona Fulana: "Estou ligando para saber se posso cortar o cabelo para a festa." Por alguns instantes não entendíamos. Era a noção de continuidade, que eles já tinham incorporado. Depois das festas natalinas filmaríamos uma cena que se passava no mesmo dia que uma já filmada, e o corte de cabelo atrapalharia tudo.

As mulheres raramente falhavam na questão das roupas que estavam usando em cenas que tinham continuidade. Os homens, quase sempre.

Ainda no plano dos acontecimentos pitorescos — em que a vida muda o filme — temos a cena

da reportagem. A pessoa que se dispôs a fazer o papel de repórter, na cena do despejo, tinha chegado conosco, de manhã cedo. Depois de horas de filmagens, já de tarde, cansada, resolveu (juntamente com um dos diretores da FAMERJ) ir embora. Nós tínhamos pensado em dar um peso maior à reportagem. Pensamos mesmo em utilizá-la como fio condutor daquela cena. Mas na hora não dava para pensar. Decidimos continuar as filmagens, mesmo com o súbito desaparecimento da repórter. Depois verificamos o que enxertar para explicar esse desaparecimento. Daí nasceu — proposta por uma pessoa que nos ajudou, escrevendo algumas cenas e na produção de outras — a cena em que se questiona o papel da imprensa, falada, escrita e televisada.

Consideramos que também vale a pena relatar como foi escrita a cena que trata da questão política. Cena em que duas mulheres discutem o que é fazer política.

Em uma das diversas reuniões com eles, provocamos uma discussão sobre política e, a partir do que foi dito por eles, escrevemos o diálogo. A cena foi ensaiada e filmada sem problemas. Mas quando exibimos a parte da pré-edição que já incluía essa cena no contexto do filme, eles se mostraram admirados de como “nós” tínhamos resolvido tão bem a questão da política. Esse fato abriu uma discussão interessante e enriquecedora, tanto para nós como para eles, pois não tínhamos mudado nada: eles tinham escrito a cena, um mês antes, quando da citada reunião.

O filme e a vida

Pronto o filme, fizemos uma pré-edição que foi discutida com eles. Conseguimos cortar um pouco, refilmamos algumas cenas. Outras cenas, cuja filmagem havia sido decidida junto com eles, foram suspensas por motivo de viagem de uma das atrizes. Quando o conjunto considerou aprovado o filme, fizemos a edição definitiva.

A associação organizou uma grande festa na rua. Convidou a diretoria da FAMERJ, as associações vizinhas, parentes e amigos. Alugamos um telão e um sistema de som e o vídeo teve que ser exibido duas vezes, tal a quantidade de gente presente no lançamento.

A partir daí, o vídeo foi exibido uma grande quantidade de vezes. Gostaríamos, inclusive, de discutir essa questão da exibição em outro artigo. Isto, por considerarmos que o ponto de estrangulamento desse tipo de material — comprometido e vinculado ao movimento popular — não está na produção, mas sim no escoamento. Consideramos até que não se deve realizar nada sem que antes esteja bem amarrado um esquema de distribuição, preferencialmente através das diversas instâncias do

movimento social organizado. Podemos contar com nossas próprias forças e recursos para produzir, mas jamais para veicular.

Dentro desse propósito fizemos um projeto, aprovado pela FAMERJ, para a exibição do vídeo. A FAMERJ alugou uma televisão e um carro e contratou uma pessoa para organizar uma agenda e levar o vídeo ao maior número possível de associações³ nos fins de semana (uma exibição sexta à noite e duas ou três nos sábados e domingos). Esse projeto-exibição teve a duração de dois meses.

Além dessas exibições, passamos o vídeo em um telão alugado pela FAMERJ, para uma assembleia de mutuários em que estavam presentes quase duas mil pessoas. Ainda aqui no Estado do Rio de Janeiro, o vídeo foi exibido em vários municípios e emprestado a grupos e entidades.

Fizemos uma ficha de acompanhamento do vídeo, o que, infelizmente, poucos são os que a preenchem e enviam. A equipe de São Paulo, da FASE, nos enviou 11 dessas fichas dando conta das primeiras 10 exibições (em maio de 85) com aproximadamente 50 pessoas em cada sessão e de uma no dia 1º de maio, em Osasco, para cerca de 400 pessoas.

O vídeo foi também exibido para a Coordenação Nacional dos Mutuários (CONEMUT), em Brasília, e no II FONEP (Forum Nacional de Educação Popular), em Goiânia. Assim como nos encontros anuais de entidades ligadas à comunicação e educação popular como a INTERCON, UCBC, ABT e Seminário organizado pela UNESCO sobre **Meios de Comunicação, Educação e Classes Desfavorecidas**. Fomos, também, convidados para debates e mesas-redondas sobre o vídeo — seu conteúdo, linguagem e produção — em universidades como a PUC-Rio e a USP.

O processo de avaliação

Decidimos estabelecer um método de avaliação para nossas produções, baseado em três pontos: uma avaliação teórica, uma avaliação política e uma avaliação de massa.

Em relação ao vídeo **Batalha em Guararapes**, realizamos, em maio de 85, um seminário de discussão do ponto de vista teórico, que é objeto de um artigo neste mesmo número de **Proposta**. Na medida em que não foi possível, como está explicado na introdução do artigo sobre o seminário, transcrever na íntegra as intervenções e o debate por elas provocado, mas somente a síntese das principais intervenções de cada participante e como de-

³ O critério de escolha das associações onde se deveria exibir o vídeo e organizar debates passava fundamentalmente pela definição do público-alvo, isto é, associações mais fracas, com menor participação.



cidimos não incluir as nossas, consideramos importante tratar aqui dos gêneros de narrativa utilizados neste vídeo: a documentação, a dramatização e a encenação.

A parte documentária foi tirada do material de arquivo que tínhamos por termos acompanhado a trajetória do movimento de bairros aqui no Rio.

As partes que chamamos de dramatizadas são aquelas em que os diálogos foram escritos e ensaiados e que é a maior parte do vídeo. Esses diálogos foram escritos por nós, discutido com eles para que o modo de falar fosse, na medida do possível, o deles.

E há também cenas em que propúnhamos aos atores e figurantes — colocados em posições e lugares previamente estudados por nós, segundo os ângulos de tomadas de câmera que desejávamos — que simulassem tal ou qual situação. Filmávamos, víamos, todos juntos, no monitor e refilmávamos até considerarmos que a cena estava aproveitável.

O que consideramos importante destacar é que, no seminário, vários dos participantes afirmaram que nas encenações o pessoal ficava mais descontraído e tinha um desempenho muito melhor, o contrário acontecendo nas dramatizações ensaiadas. Nós que realizamos o filme, nos sentimos numa situação *sui generis*, pois, embora, em geral, essa afirmação tenha um fundo de verdade, em várias das cenas apontadas acontecia justamente o contrário: o que se pensou ser ensaiado tinha sido espontâneo e vice-versa.

Quanto à avaliação política, consideramos que cada produção deve ser avaliada pelas instâncias dirigentes do segmento social sobre o qual e ao qual se destina. No caso, organizamos uma sessão com a diretoria da FAMERJ, antes mesmo do lançamento. (Ver em Anexo os depoimentos de alguns diretores da FAMERJ.)

Do ponto de vista do público-alvo, só temos os dados quantitativos citados anteriormente. Em termos de uma avaliação qualitativa deste ponto de vista, só podemos nos ater às exposições a que estávamos presentes. Nesses casos, acreditamos que o resultado é satisfatório e nos parece sumamente interessante o fato de que, sem sombra de dúvidas, a cena que faz com que o público se manifeste mais — tanto durante a exibição, quanto no debate posterior — é a da briga do casal. Fato que interpretamos como demonstrativo da importância da incorporação do cotidiano no relato das lutas populares. A identificação da população com o conjunto da história de luta passa pela identificação com os fatos do dia-a-dia em que se dão as lutas populares. Podemos acrescentar ainda que o que nos é passado pelas pessoas que nos enviaram as fichas e pela pessoa contratada pela FAMERJ (*vide depoimento anexo*), assim como por alguns integrantes das equipes da FASE — com raras exceções —, confirma os dois outros níveis de avaliação.

Uma das dúvidas que tínhamos em relação à aceitação do vídeo era a da reação do público de classe média, que não era o destinatário. Foram feitos três testes com esse público: o cineasta e professor Sílvio Tandler exibiu e discutiu o vídeo com seus alunos na Escola de Comunicação da PUC-Rio; uma diretora da FAMERJ organizou uma sessão para representantes de oito associações da Zona Sul do Rio; e organizamos uma sessão para cerca de 70 pessoas (da classe média intelectualizada), também na Zona Sul do Rio. Mais uma vez, acreditamos poder afirmar que essas experiências confirmaram os outros níveis de avaliação.

A vida imita a ficção

Três dias antes de completar um ano do dia em que filmamos a cena do despejo, que sem sombra de dúvida foi a que mobilizou mais gente — população (figurantes), atores principais da associação, pessoas de outras associações, diretores da FAMERJ, repórteres, funcionário da financeira e oficial-de-justiça — estávamos nós, outra vez, em Jardim Guararapes. E outra vez filmando a resistência daquela comunidade a uma ameaça de despejo.

O tema era o mesmo, o cenário também. As

personagens todas estavam desempenhando seu papel na vida. Só mudaram os diretores da FAMERJ — houve eleição em maio deste ano; o oficial-de-justiça e os funcionários da financeira não eram nem atores, nem nossos amigos e a equipe de reportagem desta vez éramos nós mesmos.

Um outro dado da realidade deixa clara a diferença de uma filmagem para a outra. Em setembro de 84 tentamos muito — para dar um tom de realidade ao filme, mas não conseguimos; em setembro de 85 foi fácil, lá estava — e não chamada por nós — a repressão, a Polícia Militar.

Fomos avisados na véspera e o esquema preparado era o mesmo: reunião preparatória para tomar as providências — organizar os olheiros, convocar as outras associações e a diretoria da FAMERJ, comunicar à imprensa. Chegamos às seis da manhã e, depois de horas de ansiedade, negociação e resistência, às 17 horas a população comemorou a vitória em mais uma das batalhas de Guararapes.

Quando realizamos o filme, tanto nós quanto eles achávamos que estávamos contando uma história passada. Afinal, depois de muita luta, tinha-se chegado — como está no filme — a um acordo com a financeira e o BNH. Mas o acordo não foi respeitado e nós todos, equipe e população, revivemos as filmagens, só que, desta vez, com uma enorme dose de tensão que só a realidade traz.

Consideramos ainda importante remarcar que o conjunto de pessoas envolvidas em conversas posteriores chegou à conclusão de que a simples presença de uma equipe de filmagens tem um peso importante em acontecimentos como este. Mesmo ressaltando as possíveis alterações do comportamento da repressão e do oficial-de-justiça, em função da mudança da conjuntura do País, é indubitável que estes se sentem, no mínimo, constrangidos pelo fato de estarem sendo filmados e de escutarem um “repórter” transmitindo suas ações. Um dos policiais nos perguntou se éramos da Globo e o assistente do oficial-de-justiça indagou de que canal éramos.

Pessoas de várias associações presentes chegaram a propor que, em todos os lugares em que ocorressem fatos semelhantes, estivéssemos presentes, mesmo sem fita, mesmo sem filmar, somente pela presença da “reportagem da televisão”.

Alguém, ao assistir ao material bruto, ainda não editado, disse que há até frases inteiras que são iguais. Bom, os personagens são exatamente os mesmos e aí estão o vídeo **Batalha em Guararapes** — dramatização da realidade — e a reportagem **Batalha em Guararapes II** — realidade dramática — à disposição dos grupos e entidades do movimento social organizado.

ANEXO 1

TEMA: Reunião preparatória		SUBTEMA: na véspera	CENA Nº 6	Fl. 1	pág. 7
Nº	TOMADA	FALA	MÚSICA		
1	Fade-in 5" Em cima de Iraci	— Bom, então estamos todos de acordo, né? Já decidimos as providências. . .			
2	Plano aberto dos participantes por trás de Iraci	— . . . Vamos ver agora quem pode se responsabilizar por cada tarefa. Todos: — Certo. . . tá bom. . . é isso mesmo.			
3	Plano fechado em Jorge	— Como não vou poder estar aqui amanhã, por causa do trabalho, eu posso avisar à imprensa.			
4	Plano fechado em Nilcéia (ou Célia)	— Eu posso telefonar para FAMERJ e pras associações. A lista dos telefones está na gaveta de cima.			
5	Plano geral, aparecendo arquivo, Seu Antônio Carlos diz				
6	Ivone — plano fechado	— Eu cuido dos olheiros. A maior parte dos representantes de rua está aqui, então já sabem o que fazer. Eu aviso os outros e falo com o Joca pra ficar de bicicleta.			

PERSONAGENS: Iraci, Jorge, Mário, Ivone, Nilcéia, Lafaiete, Célia, Antônio Carlos, Hêlvio.

CENÁRIO: interior da associação FIGURANTES: 5 figurantes PROVIDÊNCIAS: arquivo

LOCAL DA GRAVAÇÃO: associação

BATALHA EM GUARARAPES

Washington Roberto dos Santos
da Comissão de Comunicação da
FAMERJ



Comentários sobre a projeção nos bairros

- Quando passou o filme para um público de classe média, diferentemente do que se havia pensado, o filme agradou. As pessoas gostaram. Perceberam que na luta dos mutuários do BNH havia questões como despejo, organização de uma Associação lá do outro lado da cidade. Também se identificaram com o cotidiano daquelas pessoas; ex.: cena do casamento.
- Quando passou o VT para Associações da área, o processo de identificação foi muito maior. A vida daquelas pessoas e deles próprios estava ali no filme.
- Nas Associações de Campo Grande quando viam e liam "estação de Inhoaíba", faziam comentários, manifestavam emoção, reconheciam o seu local na televisão.
- Nessas Associações, as "cenas fortes" eram acompanhadas de comentários. A cena do casal despertava exclamações tipo: é isso mesmo.
- No momento em que o oficial-de-justiça ia embora, vibravam como se a vitória fosse deles.
- Despertaram interesse e comentários: o baile e a cena do lixo.
- Numa Associação, o pessoal de Guararapes esta-

va lá e eles comentavam, viam que as pessoas eram reais e próximas deles, iguais a eles.

- As exibições feitas mostravam que o vídeo é uma coisa importantíssima. Mil vezes melhor para trabalhar e em qualquer lugar: bar, sala, gramado, palanque, com luz ou sem luz. Basta ter o gravador de VT, a TV dá prá arranjar na própria comunidade. O projeto de exibição tem que continuar.
- Nem todas as Associações tinham problemas de despejo, mas do despejo, começavam a discutir seus próprios problemas — no caso, a posse da terra.
- O projeto de exibição ficou prejudicado porque as Associações programaram o VT como um filme e/ou programa de televisão dentro de uma outra atividade, como entretenimento; exemplo disso foram as comemorações do Dia das Mães. Não pensaram no filme como uma atividade em si. De qualquer modo, assistiram até o final. A forma como foi contada a história da formação de uma Associação — pela boca dos moradores e ao seu jeito — foi muito bom. Facilitou o entendimento.

ANEXO 3

DEPOIMENTO DE INTEGRANTES DA DIRETORIA DA FAMERJ

"Antes de mais nada quero dizer que, pessoalmente, assistir o filme *Batalha em Guararapes* me emocionou bastante, pelo fato de ter vivido o episódio real da tentativa de despejo.

Agora, os méritos do vídeo na minha opinião são os seguintes:

1. É o registro de uma experiência de luta de uma comunidade, de forma organizada, através de sua associação de moradores.
2. Infunde confiança na possibilidade de reação e conquista pela comunidade.
3. Os atores são as próprias pessoas que viveram e vivem os problemas.
4. Divulga para outras comunidades, exercendo um papel pedagógico na organização comunitária. Só para maior destaque, enfatizaria a importância pedagógica do vídeo na formação e desenvolvimento da comunidade. O acesso à informação fica desbloqueado e acessível, com possibilidade de crítica ao cidadão comum.
5. Esclarece o papel da associação e da FAMERJ enquanto instrumento de organização e ação da população.
6. A mensagem do filme explicita com clareza as reivindicações concretas da população e um discurso com base no real, ou seja, nos problemas vividos no dia-a-dia da comunidade. Não está presente o discurso geral e distante daqueles que imaginam a mudança de estrutura, sem uma prática concreta junto à população."

Sergio Andrea

Tesoureiro na gestão 83-85 e
atualmente 2º vice-presidente

"O filme *Batalha em Guararapes* esta contribuindo com a organização do movimento popular de diversas formas.

Em primeiro lugar, nos mostrou que, com o apoio de entidades democráticas voltadas para a organização popular como é a FASE, podemos utilizar este instrumento para registrar nossas lutas.

Além disso, nos permite divulgar e avaliar de forma pedagógica as vitórias e as dificuldades dessa organização. Sabemos bem que a informação e a avaliação das lutas são fatores essenciais para que o movimento possa refletir suas diversas experiências e crescer. Também aí o filme é uma ferramenta fantástica.

A luta de Guararapes em defesa da moradia se constitui num exemplo que vem sendo multiplicado por todo o País. O filme mostra um bom pedaço da história da luta do povo brasileiro pelo direito à habitação. E o nosso filme, permitam-me dizer assim, tem contribuído decisivamente para que essa experiência se torne conhecida."

Jó Resende

Presidente da FAMERJ na
gestão 83-85

"Para nós o que mostrou como o filme é importante foi quando chegamos em Brasília, na caravana nacional de mutuários que, em setembro de 1985, foi ao Congresso Nacional e ao Palácio do Planalto e todo mundo conhecia a gente. Pessoas de todos os Estados nos cumprimentavam dizendo que nos conheciam do filme."

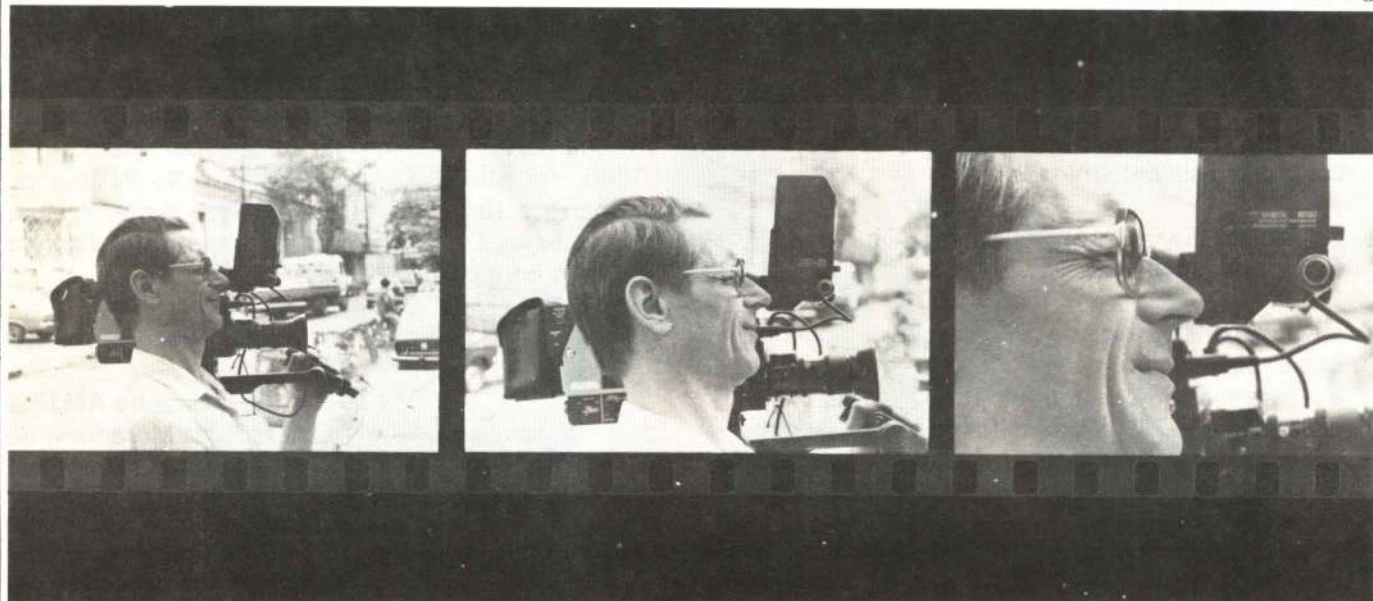
Iraci Guimarães

Presidente da AMJAG
(Associação de Moradores de
Jardim Guararapes)



APERTAR O BOTÃO DA CÂMERA, BASTA?

João Luís van Tilburg



Algumas preliminares

Profissional “versus” não-profissional

Há alguns anos, quando entidades de educação, sindicatos e associações de moradores começaram a produzir conjuntos de **slides** para uma maior politização do Movimento Popular, um profissional da área de comunicação afirmou: “Quando alguém precisa sofrer uma intervenção cirúrgica, procura um médico competente, e não seu vizinho formado em Direito. Agora, todo mundo pensa que entende de comunicação e pode produzir o que bem entender.”

Por trás desse desabafo está, parece-me, escamoteada a ideologia profissional que exige para o exercício da profissão o diploma universitário, além do registro no respectivo órgão. Portanto, o desabafo não é algo tão fora de propósito assim, por visar à reserva de mercado de trabalho.

Todavia, também está presente uma preocupação militante com a qualidade das produções simbólicas¹ (vídeo, filme, audiovisual, jornalzinho, cartilha, etc.) produzidas, seja por sindicatos com-

bativos, seja por entidades de Educação Popular. Essa preocupação, portanto, é extremamente legítima e exemplo há de sobra a sustentar esse desabafo. Não tenho notícias, para citar um exemplo, de que sindicalistas ou associados de uma associação de bairro reclamaram junto às suas diretorias o atraso de seu boletim ou jornal mensal, salvo em casos de greve e grandes manifestações, situações atípicas que confirmam a regra, pois no dia-a-dia do sindicato, da associação, a procura do boletim ou jornal é praticamente nula. Existe, portanto, uma oferta sem procura. Produz-se algo sem estar garantido o consumo.

Evidentemente, há várias explicações para esse tipo de fenômeno. Entretanto, quero chamar a atenção para o seguinte fato: sobretudo os numericamente grandes sindicatos, federações de associações de bairro e entidades de Educação Popular contrataram profissionais da área de comunicação — portanto, pessoas com diploma, registro, e tudo o mais — para tratar dos boletins e jornais. Também nesse caso, existe a defasagem entre a produção e a procura. Conforme a lógica, a questão também não parece ser “o” profissional.

¹ Uso o conceito “produção simbólica” por seu conteúdo fazer referência ao real; um vídeo, por exemplo, não é “o real” em virtude do enquadramento de um objeto pela imagem, que nega o que está fora dela.

Ao mesmo tempo, constata-se que produtos simbólicos de grupos sem grandes pretensões obtêm uma razoável penetração, embora essas produções simbólicas pequem contra todas as normas que regem a escrita e a visualização. Um exemplo gritante é a visualização para mostrar o que é um sindicato pelego, ou seja, um sindicato sob tutela do Ministério do Trabalho. Imagine esse desenho: um peso redondo do tamanho de uma bola de futebol que segura ou mantém presa com uma corrente uma casa de dois andares em cuja fachada está escrito "sindicato". Ora, conforme a lei da gravidade, não é o peso redondo que mantém presa a casa; é o inverso. A simbolização, portanto, não é apenas inadequada; é falsa — o que é mais grave.

Com os exemplos dados, desejo evidenciar que a produção de vídeos, jornalzinho, etc., é algo complexo, ou seja, não basta saber apertar o botão de videocâmera, desenhar ou escrever. Alguma coisa a mais se apresenta como necessário. O que seria este "algo a mais" não consegui definir com clareza. Atribuo isso ao fato de poucas pessoas estudarem seriamente a questão da comunicação em relação à educação popular e ao movimento popular. Temos especialistas nas áreas de economia, de política, de ocupação do solo urbano, de sindicalismo, etc., mas na área da comunicação, parece-me, estamos apenas engatinhando: acertamos aqui, falhamos ali, sem, entretanto, conseguir avançar muito.

Pessoalmente, estou convencido de que trabalhamos mais com uma seriedade subjetiva no sentido de "querer acertar" e menos com elementos objetivos, ou seja, critérios explícitos que orientam a produção simbólica, tal como fazem as grandes empresas de comunicação que não permitem o *laissez faire*. Estão envolvidas grandes somas de dinheiro! Em nosso caso também, pois a grandeza da quantidade de dinheiro está diretamente relacionada com o dinheiro disponível. E dispomos de pouco.

Todos concordamos com a afirmação que nem tudo serve, mas ao mesmo tempo produzimos de tudo e, não obtendo o resultado desejado ou imaginado ao iniciarmos nossa produção, temos vontade de acusar a burguesia e, sobretudo, a TV Globo de fazer as cabeças do povo. O que, aliás, muitos de nós gostaríamos de fazer. Sonhamos com a TV Globo nas nossas mãos. Considero esta posição extremamente equivocada. A TV Globo não faz cabeças. Faz alguma coisa, menos cabeça. Esta afirmação vou aprofundar um pouco para, em seguida, estabelecer alguns parâmetros, alguns critérios a serem refletidos antes de iniciar qualquer produção. É neste sentido que coloco minha contribuição. É uma tentativa de teorização, resultado de discussões, estudos, críticas e sugestões do vídeo

Batalha em Guararapes. Ao mesmo tempo estão incorporadas neste artigo reflexões que orientaram a produção daquele vídeo.

O Rádio e a Televisão e sua relação com a implantação de modelos econômicos

A implantação da televisão empresarial se realizou no Brasil da mesma maneira que aquela do rádio: puro amadorismo, elitismo cultural e abstenção quase total por parte do Estado. Exatamente o contrário do ocorrido nos países da metrópole, onde se procurou popularizar esses meios o mais rápido possível para implantar, repare bem, um modelo econômico.

No caso do rádio, em 1922, nos E.U.A. transmitia-se o campeonato profissional de *baseball*, um esporte popular no mesmo grau que o futebol no Brasil. Os empresários investiram violentamente nessas transmissões, financiando-as através da publicidade. A produção industrial de massa, pois, necessitava ampliar o mercado para garantir o escoamento de sua mercadoria.

Essa política para tornar o rádio popular ao transmitir "a paixão das massas" deu seus frutos, pois em 1925 já existiam quatro milhões de radioreceptores, e sua maior concentração se deu nas grandes cidades com suas aglomerações de trabalhadores.

Na França, o Estado utilizou o rádio para a reconstrução do país que saíra profundamente ferido da I Guerra Mundial. Em princípio, começou a transmitir os Jogos Olímpicos de 1924, fazendo vibrar as massas com a conquista de medalhas, contribuindo, dessa forma, para a popularização do rádio.

No Brasil, Roquette Pinto fundou, em 1923, junto com outros intelectuais, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro para *trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil*. A programação se caracterizava por conferências literárias, artísticas e científicas, poesia e música clássica. Publicidade não era permitida, o que impediu a profissionalização do rádio. Ao mesmo tempo, o preço de um aparelho era tão elevado que somente o crédito pessoal permitia a compra de um radioreceptor.

A opção do Estado, na pessoa de Getúlio Vargas, pelo modelo econômico da industrialização para desenvolver o Brasil, fez com que o rádio comesse a se tornar popular a partir de 1931. A publicidade foi permitida, o que possibilitou a profissionalização, deu início à produção em massa dos aparelhos e fez diminuir seu preço consideravelmente.

O mesmo figurino moldou a implantação da televisão no Brasil. Inaugurada em 1950, um tele-

visor preto e branco custava um pouco menos que um automóvel. Nos anos 1950-51 foram vendidos 3.500 aparelhos e na programação constava teatro clássico, música erudita e debate político.

Não é de se surpreender que os empresários não quisessem se arriscar a investir em mensagens publicitárias em um meio de tão reduzido público. Além de frear sua população, essa medida também não contribuiu para a profissionalização dos que trabalhavam na televisão.

Com o aparecimento do vídeo-teipe em 1960, iniciativa do Estado para divulgar em imagem e som pelas capitais do Brasil a inauguração da nova Capital, Brasília, a televisão começa a se consolidar. Naquele ano existiam 15 estações de TV contando com menos de 600 mil televisores; em média, portanto, 40.000 receptores por estação geradora de imagem. A introdução do vídeo-teipe possibilitou não apenas gravar os programas em imagem e som, mas também a edição das imagens que deu origem, em 1963, à primeira telenovela que, desde então, não saiu mais da programação televisiva. Para se ter uma idéia, já em 1964 coube à televisão 36% do total dos investimentos publicitários, embora o número de televisores ultrapasse em pouco os 1.600.000 televisores — um índice da popularização da televisão.

Esse fenômeno expandiu-se a partir de 1965. O Movimento de 31 de Março investiu maciçamente na televisão. Embora inconstitucional, a ditadura militar permitiu o convênio GLOBO-TIME/LIFE que gerou uma empresa com um *know-how* administrativo, técnico e comercial necessário para garantir o escoamento de bens duráveis e perecíveis, produtos do novo modelo econômico pelo qual optara o capital nacional e internacional, viabilizado pelo Movimento de 31 de Março.

O *Código Brasileiro de Telecomunicações* de 1962, "um projeto de inspiração militar, plenamente identificado com as teses de integração nacional, segurança e desenvolvimento pregadas na Escola Superior de Guerra"² e a criação do Ministério das Comunicações, em 1967, respondendo pela implantação e expansão da infra-estrutura técnica que gerou as atuais Redes de TV, evidenciam a estratégia: assegurar os mercados.³

Hoje, 1985, somente 3% do território nacional não são cobertos pelo sistema de Redes, do qual a Rede Globo de TV é a grande beneficiária.

Ao apontar a conquista e expansão de mercados como estratégia do Movimento de 31 de Março, condições *sine qua non* para a implantação do modelo econômico, é interessante reparar que a Rede Globo de TV se estendeu pelo Brasil sempre procurando as aglomerações urbanas, potenciais consumidores de mercadorias. O investimento por parte das indústrias hoje pode ser medido pela soma de quase **600 salários mínimos** por uma mensagem publicitária de **um só minuto**, transmitida para todo o território nacional, durante o Programa **Fantástico, Show da Vida**. Esse investimento só é explicável pela eficácia e eficiência dos meios de comunicação na implantação e expansão de um modelo econômico: o que se refere tanto a 1930 quanto a 1964.

Influência ideológica do Rádio e da TV

A mesma eficácia e eficiência não pode ser atribuída aos meios de comunicação, sobretudo Rádio e Televisão, quando se trata das formas de propaganda para a divulgação das "idéias" dessas duas ditaduras. Como explicar a queda da ditadura de Vargas e do Movimento de 31 de Março, se atribuímos ao uso dos meios de comunicação a qualidade de "fazer cabeças"? Constatamos que as aspirações democráticas da nação, tanto durante o Estado Novo quanto o período que se seguiu ao golpe de 64, sobreviveram, apesar da manipulação, censura e propaganda oficial, em muitos casos também presente de forma implícita ou explícita, nos programas de rádio de então e TV de hoje, como também na imprensa. As correlações de forças na sociedade civil em ambos os momentos históricos determinaram o momento da queda das ditaduras. Nessa correlação de forças a "audiência" da TV e do rádio sempre desempenhou um papel decisivo. Audiência esta formada, na sua grande maioria, pelos milhões de brasileiros cuja renda familiar não ultrapassa as fronteiras de três salários mínimos.

Com esta afirmação não quero insinuar que as aspirações democráticas da nação se restringem somente a essas categorias sociais estabelecidas pelo IBOPE e Audi-TV, agências de pesquisa de audiên-

muíto e têm hábitos sociais de acordo com o seu padrão de vida. São *fanáticos* por som, fotografia, automobilismo, esportes náuticos e praticam *camping*.

Enfim, cada leitor de *Status* é um tipo tão fascinante que dá vontade de conhecer pessoalmente. Principalmente se você quer lhe vender algo" (p. 4).

² In: BARBOSA LIMA, Fernando. *Televisão e Vídeo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p. 31.

³ Uma publicidade da revista *Status* no *Anuário Brasileiro de Propaganda* 75/76: "Temos mais de cinco bilhões de cruzeiros para gastar todos os meses. Este é apenas um dado da pesquisa que mandamos fazer para *Status*. Nossos 511.000 leitores, que têm uma renda mensal média de mais de dez mil cruzeiros mensais (21% ganham mais de vinte mil cruzeiros mensais), se constituem, hoje, num dos mais qualificados agrupamentos sócio-econômicos do Brasil.

São pessoas de aproximadamente 29 anos; pertencem, quase todas, às Classes A e B; investem em ações, são fumantes, viajam

cia. Menciono essas categorias, pois são elas que estão mais tempo "expostas" às máquinas consideradas de "fazer cabeças": o rádio e a televisão.⁴

De fato, devido às condições de trabalho que fazem com que o trabalhador, após um dia de trabalho exaustivo, psicológica e fisicamente não tenha outras opções para preencher seu tempo não-trabalhado, a não ser assistir televisão. Acrescentando a este fato a baixa remuneração, que não permite o "se-refazer" fora de casa, o crédito que induz à compra do televisor em prestações, e mais as condições de moradia, transporte, etc., sobretudo a televisão, conta, hoje, com altos índices de audiência sem, entretanto, fazer desaparecer as aspirações democráticas dessa imensa audiência.

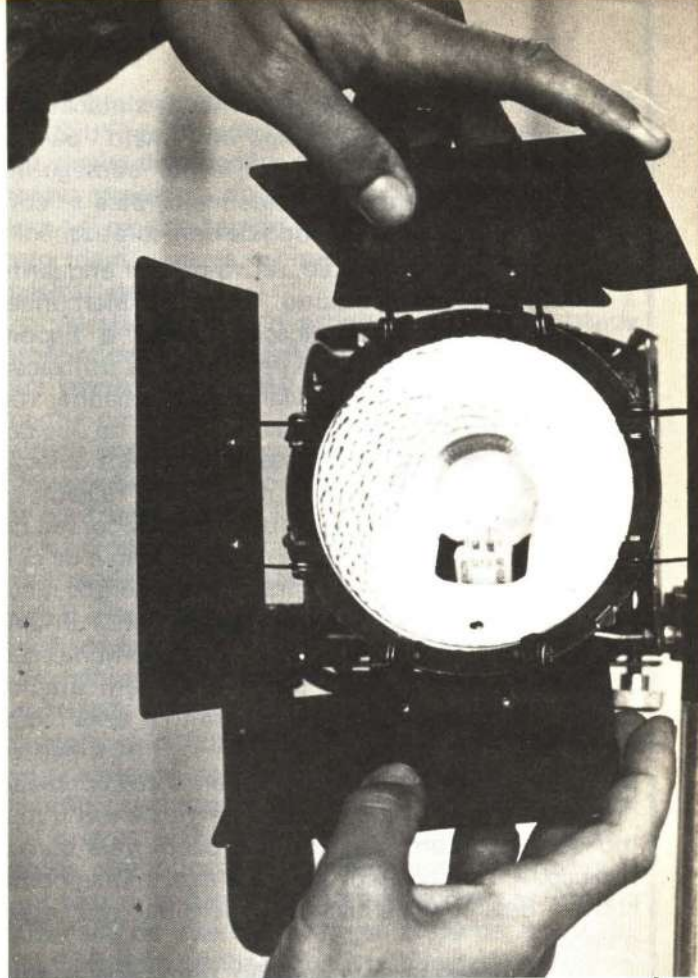
Quando, a partir de 1974, o MDB sai cada vez mais vitorioso das eleições, também o número de televisores aumentou; entre 1972 e 1979 o número de domicílios com um televisor cresceu 167%. Em 1982, uma parcela significativa dessa audiência de TV elegeu 10 governadores de partidos de oposição do então regime militar, embora as manobras eleitoreiras e a Lei Falcão fizessem o possível, e o impossível (ou o legal e o ilegal), para iludir essa mesma audiência.

O papel da TV na Nova República

A esta leitura do papel desempenhado pelos meios de comunicação no Brasil e, sobretudo, pela televisão, devo acrescentar um outro dado, embora seja ainda incipiente a atuação da Nova República para podermos chegar a algumas conclusões substanciais.

Sem a menor dúvida, a qualidade da vida política da nação sofreu alterações a partir de março de 1985. O processo do projeto político — a democracia — foi retomado, embora não houvesse nenhuma alteração substancial em relação à política anterior. Em todo caso, a retomada desse projeto se reflete também nos meios de comunicação.

Limitando-nos à televisão, todas as Redes de TV mudaram o teor da sua programação. A SBT investe mais no jornalismo; a TV Record defendeu nos comentários de notícias a greve dos metalúrgicos do ABC. A TVE mudou radicalmente sua programação, e todas as correntes políticas partidárias têm acesso ao microfone e à câmera. A TV Bandeirantes perdeu Joelmir Beting para a TV Globo, onde a novela **Roque Santeiro** analisa de



modo *sui generis* o Milagre Brasileiro⁵ que arruinou economicamente o Brasil.

Entretanto, o modelo econômico de 64 não sofreu nenhuma alteração de importância na Nova República: o Brasil continua a exportar produtos agrícolas e a produzir bens duráveis e perecíveis para o mercado interno e o investimento publicitário está em plena ascensão.

A politização do cotidiano

Parece-me que o entendimento da TV como empresa, assim como o dos demais meios de comunicação enquanto integrantes de uma estratégia para implantar e garantir um modelo econômico, coloca na utilização do vídeo no movimento popular uma questão, que se refere à concepção dos meios de comunicação.

⁵ Há, evidentemente, várias leituras da novela **Roque Santeiro**, de Dias Gomes. Quando afirmo que essa novela é uma análise, em forma de sátira, do Milagre Brasileiro, sobretudo nos primeiros 50 capítulos, detenho-me no eixo central da novela, qual seja, o retorno de Roque Santeiro à cidade de Asa Branca mostra que a prosperidade econômica dos seus habitantes é uma grande mentira. O mito "Roque Santeiro" que deu "asas" ao milagre asa-branquense foi criado em 1968, o ano do AI-5, que, de fato, possibilitou o "Milagre Brasileiro".

Para chegar ao ano de 1968 basta diminuir 1985 (o ano em que é produzida a telenovela) de 17 anos, o tempo durante o qual o personagem Roque Santeiro esteve fora do Brasil).

⁴ Em *Além do Jardim Botânico*, São Paulo, Summus, 1985, Carlos Eduardo Lins da Silva evidencia, utilizando o método ação-pesquisa, realizado com um grupo no Rio Grande do Norte e outro no Estado de São Paulo, sobre o *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão, que um conjunto de elementos determina a incorporação ou não das notícias transmitidas. O autor menciona, entre outros elementos, a vizinhança, a participação em grupos associativos e conhecimento de causa.

Será que um vídeo, um jornal de sindicato ou de bairro servem apenas como um "meio" para se alcançar um determinado fim, e por conseguinte basta mudar o conteúdo desses meios para se contribuir para o projeto político de democratização?

Ao colocar a questão, refiro-me por enquanto à modificação de conteúdo. **Ciro J.R. Marcondes Filho**, em **Contracomunicação Oficial e Espontânea**, ao analisar várias experiências da utilização do rádio pelas classes populares na Alemanha, Itália e Chile, observou: "Ignorava-se o fato de que comunicação popular ou de base não significa colocar o homem simples diante do microfone. Recebia-se na maioria dos casos a devolução não-elaborada do condicionamento burguês da comunicação e da cultura, um aglomerado de vícios e de elementos ideologicamente corrompidos de linguagem. (...) Entendeu-se mal a proposição: fazer contracomunicação espontânea não significa trazer o homem simples dos microfones e deixá-lo pôr para fora tudo o que viver. Significa, ao contrário, dar os instrumentos para que esse homem simples supere a sua condição dominada e alienada e passe, a partir de um trabalho conjunto com o agente que promove a comunicação, a dominar seu meio e a exprimir-se como classe. Essa perspectiva foi perdida por esses grupos".⁶

A superação da condição dominada e alienada, ainda segundo o mesmo autor, só ocorrerá quando houver a **politização da cultura**, que "é decisiva e fundamental para uma transformação mais conseqüente, que não se ligue somente a metas econômicas e políticas".⁷ Por fim, o autor chama nossa atenção: "A emergência de novos movimentos sociais, entretanto, carece das lições dos fracassos históricos da esquerda e do esmagamento de todas as tentativas de políticas e programas não-ortodoxos, democráticos".⁸

Ao verificarmos que o rádio e a televisão não detêm o poder de "fazer cabeças", por conseguinte não é suficiente apenas nos preocuparmos com o "mudar" do conteúdo. Nessa perspectiva ficamos balançando entre o questionamento "será que os meios de comunicação são inofensivos?" e a indagação "o que, então, fazer com esses meios de comunicação de que dispomos?"

O modelo econômico e a identidade cultural

A produção industrial decorrente de um tipo de modelo econômico se caracteriza, no mundo ocidental de hoje, por transformar a massa em consumidor. A racionalidade capitalista procura atingir esse objetivo, mediante a padronização do produto, o que permite preços mais acessíveis. Dessa forma, a individualidade e gostos pessoais tendem a ser reduzidos à unificação, com poucas variáveis.

Por conseguinte, a produção industrial de massa não se restringe apenas à fabricação de objetos; produz também novos modelos de comportamento, uma vez que existe uma relação entre o valor de uso de um objeto e o comportamento. Essa relação faz com que sejam geradas novas convenções para o comportamento social. Sabemos, pois, que a indústria capitalista, além de produzir mercadorias em massa, também cria necessidades em massa, das quais o modismo é a sua manifestação mais gritante.⁹



⁶ In: SILVA, Carlos Eduardo Lins da (coord.) **Comunicação, Hegemonia e Contra-Infamação**, São Paulo, Cortez, 1982.

⁷ Id. ib., p. 68.

⁸ Id. ib., p. 68.

⁹ "Os resultados positivos da união do crescimento do número de telespectadores e da expansão da indústria eletrônica, além dos esforços de contenção dos preços dos veículos, permitem ao anunciante pagar menos, para levar sua mensagem comercial a mil domicílios do que há seis anos" (**Mercado Global**, 1978, n.º 41/42:5).

"A grande força da televisão reside exatamente em sua capacidade de atingir um mercado cada vez mais vasto, simultaneamente e com o mesmo impacto, vencendo barreiras culturais, suplantando obstáculos físicos, criando novos padrões de vida e impondo, como conseqüência, novos hábitos de consumo" (grifos meus) (1977, n.º 34:11).

A televisão, nestes 25 anos, por sua simples existência, prestou um grande serviço à economia brasileira: integrou consumidores, potenciais ou não, numa economia de mercado. (...) A Rede Globo contribuiu, indiscutivelmente, para o desenvolvimento da mídia brasileira, nestes 10 anos" (José Ulisses Alvares, Acre, cuja iniciativa é o **Jornal Nacional da Rede Globo**, em **Anuário Brasileiro de Propaganda** 75/76, pp. 66-7).

Por essa razão não é possível fazer distinção entre modelo econômico e modelo cultural.¹⁰ Ambos estão inseridos na vida cotidiana, igual fermento no pão, e se manifestam sob a forma de objetos e atos. Nesse sentido, a cultura não é segmentável. Só uma análise química permite distinguir o fermento no pão; assim também só no nível da abstração teórica, mediante conceitos, é possível segmentar a cultura.

Os meios de comunicação e a identidade recuperada

Ao verificar que a produção industrial concebida dentro de um modelo econômico capitalista leva à nivelção da identidade cultural, a utilização do vídeo, jornalzinho, audiovisual há de resgatar essa identidade.

Partindo da impossibilidade de segmentação da cultura, o objeto de qualquer produto simbólico deverá considerar o cotidiano das classes populares. Nesse cotidiano se expressa o comportamento social, a vivência de todas as relações sociais, tanto de nível primário (marido-mulher, pais-filhos, de vizinhanças) quanto as secundárias (as relações de trabalho). No conjunto das convenções sociais que geram o comportamento social e ao mesmo tempo o determinam, articulam-se modelos culturais das classes populares com aqueles das classes dominantes. Nesta perspectiva, a cultura é a mediação do social, do econômico e, por conseguinte, do político. Nessa mediação se expressam as contradições do cotidiano decorrentes da incorporação parcial das convenções de comportamento ditadas pelas classes dominantes. O machismo e o autorita-

rismo, por exemplo, não são comportamentos inatos. São incorporados pelo processo de socialização por qualquer cidadão, resultado dos valores dominantes presentes no cotidiano das classes populares. Ao mesmo tempo, esses comportamentos não coincidem com as aspirações democráticas dessas mesmas classes.

Neste sentido, a produção simbólica há de proporcionar às classes populares oportunidades que possibilitam a autocrítica do seu comportamento cotidiano. A tomada de consciência ou a autocrítica ao senso comum é um ato racional, não dimensionado pela "paixão" expressa no momento de confronto. O que faz o homem agir são seus desejos, o elemento emocional que gera a vontade para mudar algo na sua vida concreta, no seu cotidiano, esse cotidiano no qual estão reproduzidas as contradições decorrentes da incorporação parcial dos valores dominantes e que resulta na perda da identidade cultural. Esta vontade articulada com o desejo gera o imaginário, aquilo que falta de fato e que existe só no desejo, pois o imaginário ou imaginação concentra-se nas aspirações a uma vida social diferente. O imaginário funciona com representações simbólicas, culturalmente determinadas, e que têm uma gama de diferenciações conforme a qualidade de inserção na organização da vida material.¹¹ É bom lembrar que a publicidade e a propaganda "formulam" essas representações em objetos e slogans.

¹⁰ Pode parecer que existe uma contradição entre a afirmação "os meios de comunicação não fazem cabeças", e a outra "não é possível fazer distinção entre modelo econômico e modelo cultural". Essa aparente contradição se acentua quando se concebe "cultura" numa perspectiva linear, ou seja, quando ela é analisada como instrumento da ciência exata, tal como a matemática. A cultura é algo extremamente complexa. Por um lado, a cultura é a manifestação visível do funcionamento de uma sociedade. Contém, entretanto, também seu lado invisível, difícil de ser captado ou medido num raciocínio lógico, tal como a emoção, o sentimento, ou seja, aqueles elementos não-racionais, mas não menos humanos. Ao estar em frente da Catedral Notre Dame, em Paris, por exemplo, a beleza desse monumento arquitetônico sensibiliza qualquer pessoa, mesmo conhecendo o projeto ideológico subjacente — o poder eclesástico que levou à construção dessa catedral. Isto quer dizer que, ao ser tocada a sensibilidade humana pelo belo, ao gostar de alguma coisa, não necessariamente é transferido também o projeto ideológico que está inserido naquilo de que gostamos. Essa mesma constatação tem igual valor ao se reportar aos bens de consumo padronizados, sejam estes um bem durável (um automóvel) ou um produto simbólico (uma telenovela). Outros fatores se constituem elementos determinantes, na incorporação ou não, do valor ideológico embutido em qualquer objeto, por exemplo, a qualidade de inserção no mundo do trabalho. Uma doméstica, mal-remunerada e maltratada pela patroa, por exemplo, não acreditará que a patroa da novela seja tão boazinha como está sendo apresentada na novela; mesmo assim, fica torcendo para a patroa da novela escapar ilesa de uma armadilha que o vilão lhe preparou.



¹¹ Um pequeno proprietário de terra que considera indispensável a reforma agrária, a imagina de modo diferente do que um possessor. A representação simbólica de ter a posse da terra pode se expressar para um por "trator coletivo, silo e preço justo" e para outro pelo "título da terra".

A produção simbólica, seja mediante vídeo, audiovisual ou jornalzinho, comporta a relação entre o imaginário, o emotivo e o passional e a auto-crítica, tendo como objeto o cotidiano, ou seja, o conhecido, e o reconhecido, que se torna identificável.

Na briga de um casal, mesmo independente da sua causa imediata, estão presentes elementos comuns a qualquer briga de casal, pois briga necessariamente comporta paixão. Embora envolvido nessa briga, em virtude do mecanismo de identificação, o leitor ou espectador ocupa o lugar de "alguém de fora" com possibilidades de opinar, de ocupar a posição de juiz, o que supõe um ato racional. Dessa forma, se torna possível a autocrítica ao senso comum, a tomada de consciência de que o comportamento social simbolicamente tratado está presente na vida do "espectador". A produção simbólica **explícita**, faz aparecer algo que pode estar presente na vida cotidiana do leitor ou espectador, sem que ele tenha dado conta desse fenômeno antes.^{1 2}

Qualquer produção simbólica de qualidade guia a sensibilidade do leitor ou espectador de tal forma que, ao terminar de assistir a um filme, por exemplo, só com certa dificuldade o espectador consegue explicitar quais os "ingredientes" do espetáculo. A trilha sonora — composta por ruídos, música e silêncio — se articula com a imagem, as cores, a iluminação, e a interpretação dos atores e tal articulação cria uma satisfação interior e não se sabe dizer de que se gostou mais, se foi da música ou da iluminação. Entretanto, o espectador não encontra obstáculos em estabelecer relações entre aquilo que diz respeito ao "tema" do filme e sua vida particular. É nessa relação que se explicita a "tomada de consciência". Por essa razão, o tratamento crítico de elementos que compõem a vida cotidiana é um fator importante na produção simbólica, pois cria as condições de se recuperar a identidade cultural, desfazendo-se o leitor ou espectador de valores incorporados anteriormente e que não correspondem às aspirações das classes populares.

A memória como fonte da identidade de classe

A proposta da recuperação da identidade cultural como parte de um projeto político, que aspire à democracia, parece exigir também a recuperação da fala das classes populares nas produções simbólicas.

Sabemos que a fala, nos seus mais variados gêneros, da narrativa à poesia, e que recentemente incorporou o gênero sintético do relato (a notícia), exprime, no conhecimento do real, uma visão do mundo. Ela não exprime idéias; dá formas às idéias,

tornando-se conteúdo do pensamento de uma determinada cultura.

Neste sentido é relevante assinalar um critério que rege a redação de notícia, seja na imprensa, no rádio ou na televisão.

A estrutura da notícia conhece três elementos: a cabeça (**lead**), o corpo e o clímax, como podemos verificar nos manuais para formação de profissionais na área de jornalismo, e essa estrutura justifica-se da seguinte maneira: "O **lead** se originou da demanda dos nossos tempos em que o leitor comum dispõe de uns poucos minutos para informar-se de tudo quanto lhe interessa no jornal."^{1 3} O método do **lead** nasceu na empresa anglo-saxônica e hoje é adotado no mundo inteiro.^{1 4}

Ora, se o gênero sintético do relato (a notícia) nasceu do imperativo do tempo reduzido em virtude da organização da vida material, necessariamente, devido à relação existente entre a concepção do tempo e a visão do mundo, a cultura da sociedade expressa na fala, sofre modificações.^{1 5}



^{1 2} No vídeo *Batalha em Guararapes* há uma cena de briga de um casal. Utilizamos o recurso visual de "câmera subjetiva", ou seja, ao assistir ao vídeo, o espectador tem a sensação de que o marido e a mulher alternadamente olham para o espectador. Recorremos a esse recurso visual para "comprometer" o espectador: concordar com os argumentos do marido ou ser contra sua atitude machista.

^{1 3} BELTRÃO, Luís. *A Imprensa Informativa*. São Paulo, Folco Musucci, 1969, p. 109.

^{1 4} AMARAL, Luís. *Jornalismo: matéria de primeira página*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 50.

^{1 5} A organização da vida material, pois, implica no controle do tempo. Jacques Le Goff, no seu estudo sobre o calendário, afirma: "A conquista do tempo através da medida é claramente percebida como um dos aspectos importantes do controle do universo pelo homem. De um modo não tão geral, observa-se como numa sociedade a intervenção dos detentores do poder na medida do tempo é um elemento essencial do seu poder: o calendário é um dos grandes emblemas e instrumentos de poder". (In: *Enciclopédia Einaudi, Calendário*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, v. 1, p. 260). O calendário, ou seja, a divisão do tempo no que diz respeito à sua utilização, é um elemento organizador simultaneamente individual e coletivo que dirige o cotidiano. Nessa perspectiva o "cartão de ponto" deverá ser visto como extensão do calendário e, como tal, divide o tempo em "trabalhado" e "não-trabalhado" e como tal não é mais o ciclo cósmico, o levantar e o pôr-do-sol, que rege o dia-a-dia.

Foi somente com a invenção de Gutemberg que se tornou possível a produção da informação em massa. Antes do aparecimento da imprensa, quem trazia as notícias eram os viajantes, os marinheiros, os trovadores. Estes últimos eram os profissionais da área. Eram eles que narravam suas próprias experiências de vida, ou de outras pessoas, fazendo conhecidos outros lugares, ampliando, dessa forma, a visão do mundo. Aliás, ao voltarmos para casa após uma viagem, também nós contamos, até detalhadamente, o que vimos e ouvimos. Não damos um relato, e muito menos uma notícia. Com o aparecimento da imprensa, o "narrador" pouco a pouco foi se extinguindo para dar lugar ao jornalista, responsável, hoje, pelo noticiário escrito, falado e televisionado. A substituição do narrador pelo jornalista trouxe sérios resultados, dos quais dificilmente nos damos conta. Um desses resultados é aquilo que difere a notícia da narrativa. O último alimenta a memória; o primeiro, a lembrança. A lembrança daquilo que já passou, enquanto a memória deixa o passado vivo. A notícia é efêmera; a narrativa nos acompanha.

Nesta perspectiva, a identidade cultural tem suas fontes na memória das classes populares e não na lembrança. Na memória está a experiência vivida que passa de geração para geração.

Os meios de comunicação utilizados no movimento popular, tais como vídeo, audiovisual e jornalzinho, na maioria das vezes consideram o relato, e não a narrativa. Confunde-se memória e narrativa com lembrança e notícia. Imita-se, portanto, o gênero jornalístico utilizado pelos meios de comunicação de massa, mudando somente o conteúdo, não se dando conta de que a cultura é a mediação do social, econômico e político, como já assinalai. É nesse sentido que os meios de comunicação não são apenas meros veículos de mensagens. Expressam a cultura da sociedade que os usa, dão formas às idéias.

É imperativo, para a recuperação da identidade cultural das classes populares, recuperar também as suas falas, ou seja, seus gêneros narrativos que **contam** suas tradições e suas experiências de vida presentes no cotidiano e no qual se vivem as grandes contradições. Pois ao narrar o cotidiano, a experiência de vida anda de boca em boca por fermentar a memória, o que possibilita a autocrítica ao senso comum, a que me referi antes. Nisso está o papel da educação ou da comunicação no movimento popular.

A concepção dualística da comunicação como "meio" para transmitir uma "mensagem" faz com que desarticulemos o elemento educativo presente em qualquer forma de comunicação. Educação sem o ato de comunicação é inexistente, pois a educação necessariamente é comunicativa por transmitir algo, independentemente da qualidade do valor

transmitido. Assim também o ato de comunicação invariavelmente é educativo. Comunicar e educar é binocular. Somente no nível da abstração é possível estudar o ato de comunicação: a forma de estabelecer contato entre uma e mais pessoas, seja pelos meios naturais (fala, gesto, mímica e sexo), seja por meios técnicos. Ao falar de forma, tratamos de cultura, que é mediação de valores, portanto, educativo.

Considero necessário e importante escrever sobre algo tão óbvio. Pode-se pensar, pois, que a comunicação é algo apenas técnico, o que, aliás, é senso comum no meio dos educadores, sejam estes escolares ou populares.

O que seria político é a educação em virtude do seu conteúdo, e à comunicação caberia a forma, os instrumentos materiais (os sons, os caracteres gráficos, as imagens, etc.), para viabilizar a transmissão da mensagem educativo-política.

Ora, se esse raciocínio for certo, a forma seria neutra. Não haveria importância alguma em se substituir a **Estátua da Liberdade** pela **Foice e Martelo**, por se tratar apenas de instrumentais materiais. O absurdo evocado pelo meu exemplo parece deixar claro que a escolha da forma está intrinsecamente articulada com a mensagem educativo-política, e devemos nos convencer de que, por motivo de a fala dar forma às idéias, a escolha da forma determina tanto a mensagem educativo-política quanto a fala determina as idéias.

Em resumo: o senso comum de que a comunicação, ou seja, a forma de transmissão das idéias é só uma questão técnica, é cartesiano, igual à concepção dualista de corpo e alma. Neste sentido a escolha da forma narrativa, tendo em vista a recuperação da identidade cultural das classes populares, é uma opção política.

A narrativa: autocrítica do senso comum

Por serem educação e comunicação binocular, a recuperação da identidade cultural está diretamente inter-relacionada com a narrativa.

Essa narrativa, que conhece variadas formas tais como lenda, história, conto, anedota, piada, possui as seguintes características:

- o conteúdo retrata algo vivido pelo narrador ou relata a experiência de outra pessoa, na qual estão presentes elementos do cotidiano;

- contém elementos de utilidade por dar conselhos contra perigos: indicações práticas, ditados, normas de conduta, lições de moral, na qual consiste a "troca de experiência";

- história não visa um resultado imediato, como também não exige pronta verificabilidade como a notícia jornalística procura criar um impacto;

— a história, por essa razão, não está presa ao momento da narração; ela conserva a sua força e faz com que o ouvinte, leitor ou espectador perca a noção de tempo e espaço, inserindo-se ela com as demais informações na sua memória.

Quem de nós não se lembra das fábulas que escutava quando pequeno? Quem não se lembra do conteúdo de um bom filme ou romance, “a moral” de uma história? Todas essas produções simbólicas atuando em cima da nossa imaginação, imaginação essa que é a faculdade produtora de ilusões e sonhos. Quem não os tem? Quem já não sonhou com uma Constituinte livre e soberana, ou uma reforma agrária, isto para mencionar apenas dois temas hoje em debate?

Duvido seriamente se esses sonhos são “puros” ou “virgens”, no sentido de não serem tocados por valores das classes dominantes. Desafio qualquer um a descrever os resultados de uma reforma agrária, prevendo, em outras palavras, um possível futuro, ou seja, o imaginado, sem nele estar contido valores das classes dominantes.

No meu entender, é impossível, por não estarem os valores das várias classes sociais sobrepostos, mas sim inter-relacionados, formando um conjunto articulado.

Até a língua que falamos é um sistema de valores no qual estão articulados os valores, reproduzindo a estratificação social das classes. Neste sentido, observa Luigi Rosinello: “Uma história da noção de língua mostra como, embora limitando-nos à cultura ocidental, ela acompanhou os condicionalismos que estiveram na base da formação da classe dirigente e da elite dos intelectuais.”¹⁶ Neste mesmo sentido, Giulio Lepscky afirma: “A língua não é mais do que um produto, o resultado de uma prática que tem lugar num contexto imbuído de ideologia e como tal ela é também um fato social e ideológico e não pode ser considerada como um instrumento neutro que depois é utilizado por determinados escopos de classe.”¹⁷ Estas duas citações comprovam a complexidade da atividade de educação e comunicação, da qual nos damos conta somente nos momentos da reflexão, ao procurar formular propostas em relação à educação popular e à comunicação. Ao indagarmos sobre “o quê” e “o como”, em vista da recuperação da identidade cultural das classes populares, confrontamo-nos constantemente com a atuação das classes dominantes, cuja influência permeia, de forma articulada, o dia-a-dia das classes populares. Neste sentido, ao falar, ao dar formas às idéias, utilizando o gênero narrativo em vista da recuperação da identidade cultural, o senso comum das classes populares fica “exposto”; o que possibilita a autocrítica.

¹⁶ ROSINELLO, Luigi. *Enciclopédia Einaudi, Língua*. v. 2, p. 131.

¹⁷ LEPSCKY, Giulio. *Enciclopédia Einaudi, Língua/Fala*, 2, p. 131.

A autocrítica ao senso comum: O caminho da educação popular

Mesmo o educador ao formular, ao dar forma às suas idéias, ou seja, ao codificar um conteúdo com o propósito de fortalecer o Movimento Popular, necessariamente é obrigado a recorrer a um instrumental permeado por valores das classes dominantes.

Mencionando, neste instante, a atividade de codificação, abordamos, ao mesmo tempo, questões relativas à decodificação, pois damos formas às nossas idéias (codificação) para outros as escutarem e verem (decodificação). Em relação a essa atividade, Luigi Rosinello observa: “Na realidade, não sabemos muita coisa sobre os processos de decodificação das mensagens, em que, provavelmente, não entra só o mecanismo das regras gramaticais (ele fala da língua falada) mas, também, a interiorização de regras de comportamento sócio-cultural que condicionam a percepção da mensagem e sua decodificação em função de uma recodificação futura através da memória.”¹⁸ Esta afirmação vale também para outras formas de codificação como, por exemplo, a codificação mediante a imagem, que embora não com a mesma rigidez, também é regida por convenções. Neste sentido, vale observar, por exemplo, que a utilização do *close* — apenas um rosto aparece na tela — sublinha de forma pertinente a fala que com ele coincide.¹⁹

Luigi Rosinello chama nossa atenção para o fato de que o “comportamento político”, o **cotidiano** portanto, de certo se constitui num elemento determinante na decodificação de uma mensagem, independente do veículo (a fala, a escrita, a sonora, a visual ou um conjunto articulado destas).

Ora, esta observação de Luigi Rosinello traz duas questões importantes para nós que produzimos vídeos, audiovisuais e impressos e para aqueles que utilizam o material produzido para esta finalidade.

¹⁸ ROSINELLO, Luigi. *Id. ib.*, p. 129

¹⁹ No estudo da utilização do *close* nas novelas *Escalada* e *Meu Rico Português*, respectivamente produzidas pela TV Globo e TV Tupi, em 1974/75, observei: “Verifica-se, pois, que, devido à importância do *close* na codificação visual da mensagem, em forma de telenovela, mediante o papel do protagonista, o assunto enfatizado diz, diretamente, respeito à família, seja esta constituída, como na novela *Escalada*, seja em vias de constituição, como na novela *Meu Rico Português*. A importância dada à família se evidencia mediante cinco elementos:

- concentração da autoridade na pessoa do pai;
- valorização dos momentos nos quais marido e mulher estão juntos, ou nos quais o destino de um futuro marido está sendo evidenciado;
- ênfase do papel da mulher como dona-de-casa;
- valorização dos ambientes considerados de intimidade, em função da conservação ou constituição da família;
- acentuação das relações primárias, em função da conservação ou constituição da família.”

Chamo a atenção pela total ausência do “mundo do trabalho”. (TILBURG, João Luís van, *A Telenovela: instrumento de educação permanente*. Petrópolis, Centro de Investigação e Divulgação, 1980, p. 96.)

Em primeiro lugar, necessariamente um vídeo, um filme, um impresso, etc. é, por definição, uma reconstrução de idéias. Nessas produções, pois, estão, de alguma forma, presentes as idéias que o produtor tinha antes de iniciar suas atividades de produção. Em outras palavras, são produções simbólicas.²⁰

Ao produzir um filme, um impresso, etc., chegamos a um terceiro estágio do processo de conhecimento: o simbólico, a reconstrução do real que passa pela construção da realidade. Mesmo um vídeo (documentário que registrou um evento — uma greve, um congresso de associações de bairro, um despejo, etc.) é uma reconstrução na qual está presente o “eu” da pessoa ou das pessoas que o fizeram; e o enquadramento, os cortes, todos esses elementos utilizados na fabricação de um vídeo, não são gratuitos, pois todos atribuem um significado, qualificam, independente, muitas vezes, da vontade do produtor.

Ao registrarmos em vídeo um discurso de um líder popular, não sabemos com antecedência o que este vai falar e, por conseguinte, não conhecemos os momentos mais importantes desse discurso. Ao utilizarmos uma imagem mais fechada desse líder (apenas o seu rosto) ou uma imagem aberta (ele e as pessoas que estão em redor dele) atribuímos qualidades bem diferenciadas às partes com imagem fechada em relação às imagens abertas. Interpretamos, em outras palavras, de antemão, o discurso.

Ao fazermos um paralelo com a escrita, fica evidente a não-gratuidade da utilização de recursos que um veículo nos proporciona. Na escrita podemos recorrer, para realçar a importância de uma palavra, a recursos como “caixa alta” ou “sublinhar palavras”; ao utilizar a imagem, fazemos a mesma coisa mostrando somente o rosto da pessoa que fala, em imagem. Ao recorrermos a estes recursos, qualificamos uma parte da escrita e da fala.²¹

²⁰ Vale ressaltar, nesta perspectiva, uma observação de J. Lacan que, em *Le séminaire I: Les écrits techniques de Freud*, ao estudar o problema imaginário, introduz uma distinção importante entre a “realidade” e o “real”. A realidade é uma construção, um resultado de certas operações mentais que trabalham sobre dados provenientes do real. E a primeira e mais importante formação dessa “realidade” imaginária é o “eu” do sujeito. Em torno do “eu” se organiza o resto da realidade, conferindo-lhe ordem e sentido.

²¹ Uma mesma afirmação poderá ser escrita com diferentes visualizações, desta forma dando importâncias variadas:

— EU amo você — significa: pode ser que você não me ame; mas eu sim, amo.

— eu amo VOCÊ — significa: não há outra pessoa.

— eu AMO você — significa: apesar de tudo, amo você.

Na utilização da imagem, vale a mesma regra.

Ao visualizar a afirmação “eu amo você”, colocando o sujeito “EU” em caixa alta, mesmo ao lê-la, nossa entonação inconscientemente dá mais ênfase ao “EU”, por já termos incorporado este tipo de codificação visual. Sabemos que o escritor desta afirmação ao escrever o “EU”, em caixa alta, ele tinha a intenção de realçar o “EU”. Portanto, a utilização da caixa alta não é gratuita.

O diretor de um filme, de um vídeo também “sublinha” idéias dele, mediante a utilização da visualização. Por esta razão a

Estes exemplos deixam evidentes que qualquer vídeo, impresso, etc., não apresentam mais nem o real e nem a realidade, simplesmente pelo fato de que recorremos a representações simbólicas e, por esse motivo, lidamos com produtos simbólicos, ou seja, produtos já qualificados com significados. Esta mesma afirmação tem igual valor para audiovisuais, jornalzinho, cartilha, filme e outros. Os seus conteúdos se referem à realidade que, por sua vez, se refere ao real, e não são nem o real, nem a realidade; trata-se de produtos simbólicos que passaram pelo crivo ideológico e imaginário do produtor. Ideológico por reproduzir valores; imaginário por serem representações simbólicas.

A questão da produção simbólica não é, portanto, algo dos mais simples, como apertar um botão, e não se restringe somente ao “registrar” um evento por estarem nela presentes os condicionamentos de um sistema de valores utilizados na produção de um produto simbólico. Por esta razão não é ingenuamente que se recorre à imagem e ao impresso. Não é suficiente dominar a “técnica” de apertar um botão; é necessário também um conhecimento suficiente dos elementos de codificação, de dar forma às idéias em imagens e impressos.

utilização de variados planos também não é gratuita; está uma intenção por trás. Só que essa intenção dificilmente é percebida, decodificada pelo espectador, pois está envolvido na ação que passa na tela por atuar em cima do seu imaginário que dá asas às suas aspirações a uma vida social diferente.

Ocorrem também “acidentes” na produção de um filme ou de um vídeo que até mudam por completo a idéia que originalmente deveria ser transmitida. Durante as gravações em VT do vídeo *Batalha em Guararapes*, por exemplo, confrontamos com dificuldades que impossibilitaram a realização da forma na qual uma idéia deveria passar. Isto se deu na cena do casal ameaçado de despejo. Esse casal está sentado na cozinha — o local da cena onde a família passa o seu dia-a-dia, ele tomando cerveja, aparentemente calmo, e ela, nervosa, esfregando as mãos, roendo unhas, passando as mãos no rosto.

Para simbolizar esta diferença de “estado de espírito”, utilizamos uma mesa; cada um dos personagens ao lado oposto dela.

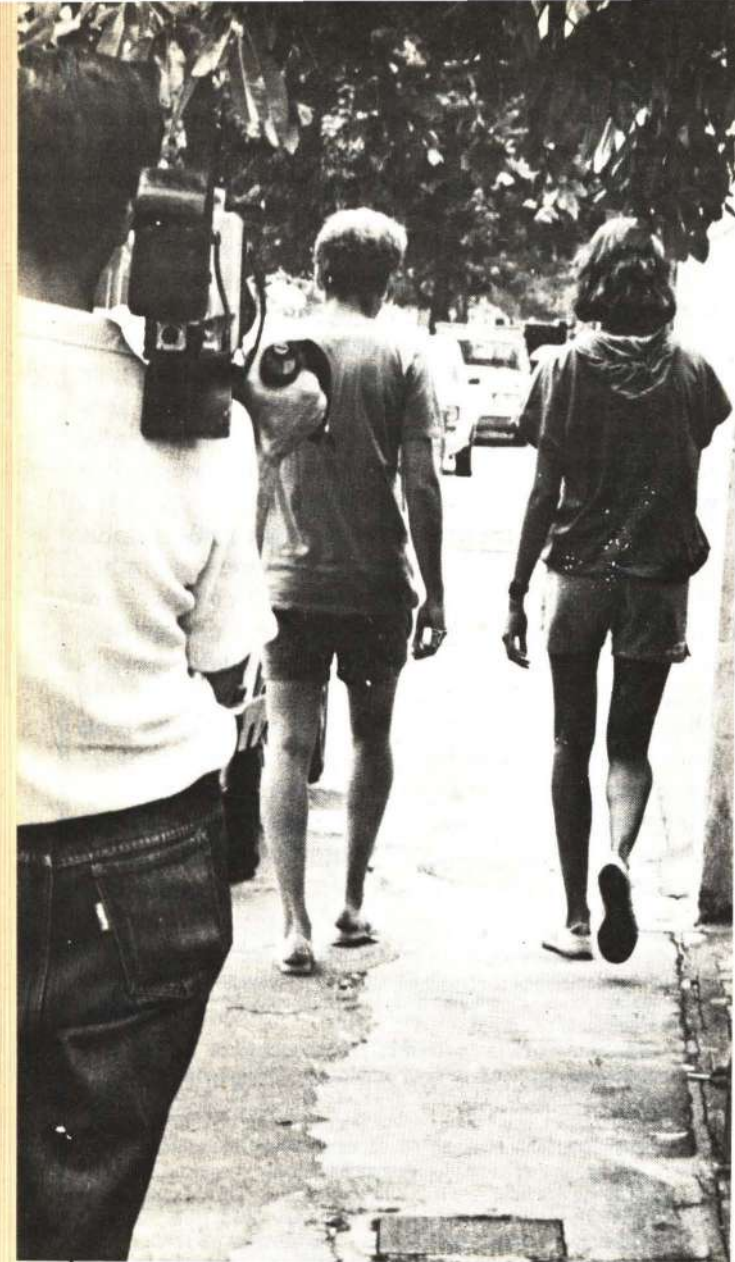
Nossa intenção era usar a câmera descritiva, ou seja, sem interrupção nas imagens (sem cortes) retratar em imagem a conversa entre os dois, com o intuito de mostrar que ambos estavam tensos e nervosos por causa da ameaça do despejo, mas cada um do seu jeito.

Entretanto, a cozinha onde se passa a cena era tão miúda que fomos obrigados a usar o “plano-contraplano”, ou seja, quando ele fala, só ele está em imagem; quando ela fala, só ela é vista pelo espectador.

Este recurso de visualização (plano-contraplano) de maneira alguma deu a forma à nossa idéia original: um casal extremamente tenso, nervoso e preocupado, mas unido e solidário.

O “plano-contraplano” mostra agora estados de espírito opostos: ele calmo e ela irritada, até com uma agravante: a iluminação.

Por sermos só duas pessoas para fazer tudo — as mil e uma coisas relacionadas a produção —, não percebemos, no momento da gravação da cena, detalhes de importância. No que diz respeito à cena da conversa do casal na cozinha, a iluminação aparentemente era perfeita: não tinha sombras, não tinha reflexos da luz eventualmente provocados por janelas, painéis, etc. Quando editamos a cena, percebemos que o “espaço real” da cozinha tinha deixado de existir: na imagem a cozinha era enorme, o que fez com que a presença do casal em “plano e contraplano” parecesse mais uma discussão do que uma conversa de duas pessoas preocupadas com o dia de amanhã, o dia do despejo.



Em segundo lugar, a observação de Luigi Rosinello chama nossa atenção pela utilização das produções simbólicas.

Pelo fato de qualquer produção simbólica atuar em cima do imaginário e por estar esse imaginário diretamente articulado com o cotidiano da pessoa que assiste a um vídeo, lê um jornalzinho, a utilização de um produto simbólico não pode se delimitar à mensagem contida nele.

Parece-me da maior importância que o objeto da discussão de um vídeo, de um impresso, há de ser a interpretação ou decodificação do conteúdo por parte do espectador ou leitor. No momento da decodificação não são mais as idéias do produtor que são importantes, mas sim a "leitura" que se faz do produto simbólico em relação ao cotidiano do espectador ou leitor; em outras palavras: a eventual utilidade do vídeo, do impresso — como contribuição para o avanço do Movimento Popular —, está na apreciação do leitor ou espectador. É a

partir dessa interpretação que o educador popular tem condições de contribuir na recuperação da identidade cultural das classes populares, fazendo com que se realize uma autocrítica ao senso comum.

Nesta perspectiva parte-se do pressuposto que o vídeo, audiovisual ou impresso trate do cotidiano articulado com propostas do Movimento Popular. Tratando-se, por exemplo, da relação patrão-assalariado sob o ângulo da remuneração, a produção simbólica há de evidenciar variadas formas possíveis da reprodução desta relação de trabalho na vida cotidiana de um casal, no que diz respeito seja às relações sexuais, seja ao tratamento da mulher e suas tarefas de dona-de-casa.

A percepção interpretativa do espectador ou leitor (ou seja, sua atividade intelectual após a projeção ou leitura) articula o seu imaginário (essa faculdade que aspira a mudanças) com o senso comum. Nesse momento existem possibilidades para que esse senso comum seja autocriticado na perspectiva das propostas políticas do Movimento Popular. Não é, portanto, o conteúdo do vídeo, audiovisual ou impresso que faz a crítica. Por esta razão, insisto na narrativa de fatos e acontecimentos do cotidiano articulado com o Movimento Popular, e enfatizo a questão da articulação.

Não basta que numa cena de vídeo um líder sindical converse com sua mulher sobre a luta. Explicitamente há de ser tratada a relação marido-mulher em relação aos objetivos da luta sindical; pois sem democratizar as relações marido-mulher, a democratização das relações de trabalho não há como se realizar. Em outras palavras, a relação marido-mulher deverá ser politizada e, por esta razão, articulada com as demais relações sociais na sociedade e no Movimento Popular em particular.

Nessa perspectiva, para nos determos ao exemplo dado, no tratamento do cotidiano da relação marido-mulher, é necessário que sejam tratadas as diversas e variadas formas de relacionamento entre marido e mulher, abordando-as sob a luz das perspectivas do Movimento Popular: a democratização.

Para finalizar, desejando evitar conclusões apressadas, quero deixar claro, tomando como referência o exemplo da relação homem-mulher, que o avanço do movimento popular não está unicamente condicionado pela "democratização" das relações primárias. Seria adotar o raciocínio dualista.

Minha argumentação defende que o projeto democrático perpassa tanto o mundo do trabalho quanto o cotidiano, e que nas produções simbólicas estes dois lados da vida social merecem um peso igual. Não há como democratizar a sociedade sem a autocrítica do senso comum da vida social como um todo.

Conclusão

Talvez não seja o termo "conclusão" o mais adequado. Como assinali no início deste trabalho, a questão da educação popular em relação à comunicação ainda está pouco estudada. Ora, o tema é tão complexo, como espero ter demonstrado na minha exposição, que a existência do "especialista" ainda vai demorar algum tempo.

Por outro lado, procurei teorizar uma prática, ou seja, a produção do vídeo **Batalha em Guara-rapes**. Ao fazer isso, tentei dar uma contribuição à produção do vídeo, do audiovisual e do impresso no Movimento Popular.

Meu cavalo-de-batalha é, sobretudo, contra o *laissez faire*, ou seja, não basta saber escrever, desenhar, apertar o botão de uma câmera. A questão é tampouco aquela de "o" profissional e do não-profissional. E, muito menos, a comunicação é neutra.

Por estas razões, talvez seja possível traçar alguns critérios que têm como pano-de-fundo a recuperação da identidade cultural das classes popu-

lares por esta estar ameaçada de ser extinta pela atuação da cultura de massa.

Um desses critérios é, no meu entender, a necessidade de politizar também o cotidiano, seja em forma de ficção, seja pelo documento.

Essa politização visa possibilitar a autocrítica ao senso comum que está permeado pelos valores das classes populares e por aqueles das classes dominantes.

Esta autocrítica objetiva distinguir as reais aspirações populares das embutidas pela cultura dominante, ou seja, pelo modelo econômico.

Também parece-me oportuno enfatizar a utilização da narrativa, tanto nos materiais impressos, quanto na utilização da imagem, pois na narrativa se recupera e se alimenta a memória ao mesmo tempo.

Sem a menor dúvida, estes critérios nos impõem um modelo de produção mais científico. Científico no sentido de explicitar objetivamente as intenções do produtor antes de iniciar qualquer atividade de produção, deixando o "ideologizar" para acabar de vez com o *laissez faire*.



SEMINÁRIO



A utilização do vídeo/filme como ferramenta de trabalho na Educação Popular

A utilização de material impresso (jornais, cartilhas, cartazes, etc.) e até mesmo de audiovisuais já pode ser considerada tradicional na intervenção educativa junto ao movimento sindical e popular, seja rural ou urbano. Ainda assim, a questão da qualidade e, sobretudo, da importância dada à questão da comunicação no trabalho educativo tem que ser objeto de muitas discussões e reflexões para que possamos incorporar a noção de que não existe intervenção educativa que não passe pela comunicação, assim como não há meio de comunicação que não contenha — ainda que sub-repticiamente — um conteúdo educativo.

Com o advento do vídeo — e em alguma medida do filme (super 8 e 16mm) — a questão tornou-se muito mais complexa e polêmica. O domínio da linguagem cinematográfica — o passar uma

idéia, o contar uma história mediante a imagem em movimento — estava restrito a uma elite, não tinha chegado ao campo popular.

Todos os — poucos — que iniciaram a produção de vídeos sobre e para o movimento popular e sindical passaram, uns mais, outros menos, pelos mesmos tropeços, pelas mesmas dificuldades. Nós, da equipe de Recursos Pedagógicos do Regional Sudeste-Sul da FASE, não fugimos à regra.

Agora, depois de três anos de trabalho com vídeo, acreditamos poder afirmar que é clara a evolução de nossas produções. Mas, talvez, justamente por isso, sentimos a necessidade de uma maior reflexão e sistematização. No caminhar, tomamos consciência dos erros, do desconhecimento, ainda enormes.

Por tudo isso, decidimos, por um lado, que cada produção tem que passar por um processo de avaliação teórica e, por outro, que é necessário intensificar o estudo como sistemática da equipe, para que a volta à prática — às futuras produções — seja enriquecida.

Pelo fato de muito pouca gente trabalhar com vídeo nessa perspectiva de ferramenta de trabalho na educação popular (no Rio de Janeiro, ao que saibamos, não há nenhuma entidade, ainda, realizando esse trabalho), optamos por organizar um seminário que juntasse cineastas, teóricos da comunicação e educadores populares.

Para tal, convidamos os cineastas Sílvio Tandler e Eduardo Coutinho; os professores de Comunicação Ana Maria Fadul (USP), Miguel Pereira (PUC-Rio) e Margarita Londonho, da Universidade de Belvalle, Cali, Colômbia; o também professor e presidente da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular, Luís Fernando Santoro (de SP); a diretora da FAMERJ (Federação das Associações de Moradores do Estado do Rio de Janeiro) Ana Lígia Melo Pereira; os integrantes do GAN (Grupo de Assessoria Nacional) da FASE, Carlos Minayo, Maria Emília Pacheco e Haroldo Abreu e, representando a equipe-Rio da FASE, o educador e jornalista Humberto Lima.

O seminário foi realizado no dia 11 de maio de 1985 e, tendo sido aceita pelos participantes a proposta de que a discussão se desse tendo como referência um vídeo — **Batalha em Guararapes** —, os debates começaram a partir de sua exibição.

Durante todo o dia, de 9 às 19 horas, foram abordadas e debatidas questões relativas à concepção, linguagem, realização, aspectos teórico-específicos e de utilização/escoamento da produção.

Infelizmente, por questão de espaço, não podemos — como gostaríamos — transcrever o seminário na íntegra.

Apresentamos, portanto, a seguir, uma síntese do debate, com as principais intervenções de cada participante.

Em tempo: Eduardo Coutinho não pôde comparecer, por encontrar-se fora do País. Mas, como acompanhou de perto, sugerindo e criticando a produção desse vídeo, e como temos tido vários encontros e discussões com ele sobre as questões tratadas no seminário, consideramos válida a publicação de seu depoimento.

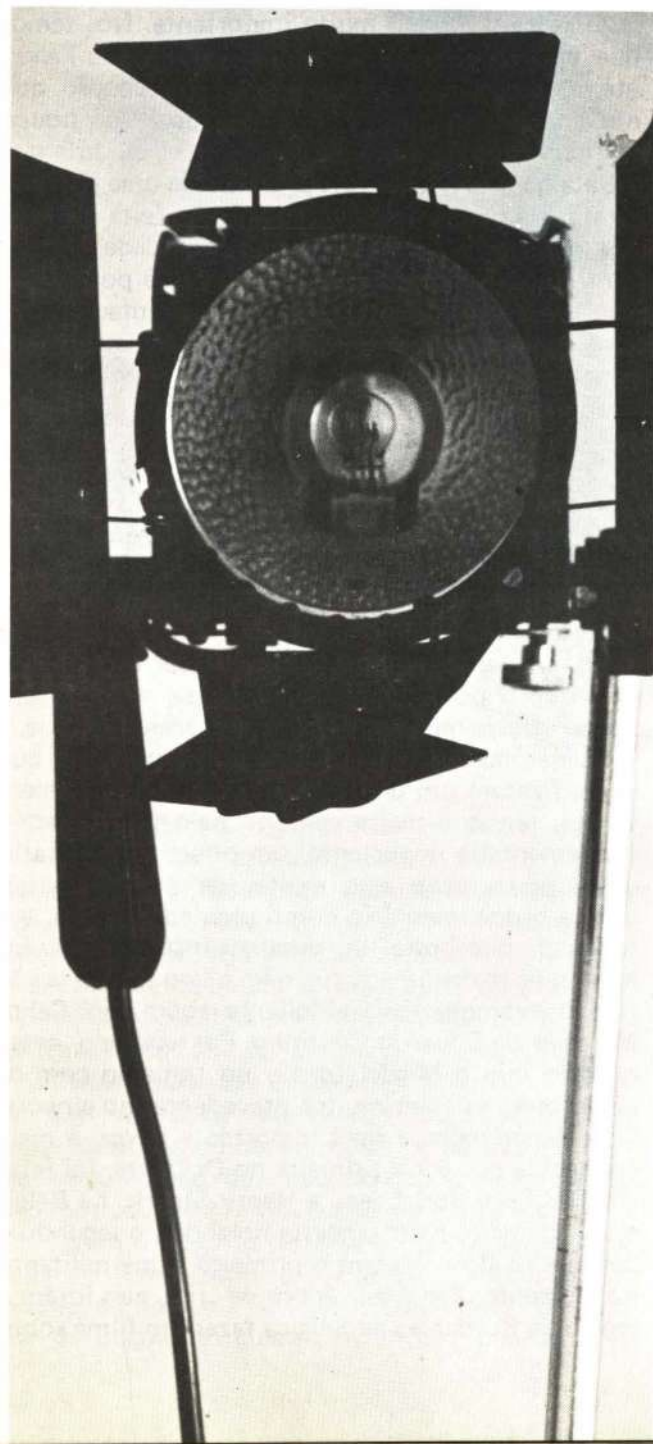
A verdade dos não-atores

MIGUEL PEREIRA — Eu quero dar início à nossa conversa dizendo o que me ficou, de mais forte, na apresentação desse vídeo: **Eu tenho a impressão de que a relação entre a realidade acontecida e a realidade gravada guarda, na imagem deste vídeo, claramente, a verdade dela, independente-**

mente do fato de as pessoas estarem reproduzindo situações vividas. Inclusive, essa ansiedade de reproduzir, como de fato aconteceu, é muito natural por parte de quem não tem uma formação dramática de se colocar no lugar do outro. Então, a sua experiência vivida, repetida, tende a ser, efetivamente, uma reprodução dessa experiência. Quer dizer, o nível de dramaturgia é exatamente esse, de se reproduzir tal e qual. Não são atores profissionais que têm recursos para desenvolver as suas capacidades inatas — que podem até existir — mas a maior parte das pessoas não usou a técnica para explorar esse lado de representação que tem. Então, o que surge, mesmo com todos os problemas que possam existir, é uma grande verdade, uma grande verdade deles, das pessoas que aparecem na tela. Eu acho que isso é um dado muito importante. Nós temos que entender esse filme por esse aspecto. Talvez até, comparando com o tipo de encenação que nós conhecemos do **Cabra Marcado** — do pouco que conhecemos do **Cabra Marcado** —, eu diria que o **Batalha** está muito mais próximo de uma vivência direta, do que de uma representação feita com todos os cuidados. Essa questão da verdade da imagem é, para mim, límpida, clara. Você pode dizer que existem altos e baixos na representação, mas você dizer que aquela verdade está escamoteada, jamais. Os*atores, os não-atores do filme, vamos chamar assim, no conceito de não-atores, são muito explícitos.

SÍLVIO TENDLER — Em uma conversa anterior a esse debate, com o Luís Rodolfo e o João Luís, nós discutimos justamente a linguagem do filme, e vocês me disseram que optaram por uma linguagem de ficção, uma linguagem até que reproduzisse um pouco aquilo que a gente vê na televisão, em termos de novela e tal. Usar uma linguagem que o povo respeita, para passar a mensagem que a gente quer passar, que é necessária, que é fundamental. Eu acho, na minha opinião, que vocês fizeram um documentário. Eu sou documentarista, tenho o maior respeito pelo gênero, acho fundamental e importante, um pouco ao contrário desse preconceito que existe, de maneira geral, contra o documentário como uma coisa chata, enfadonha, que passa um discurso institucional. Eu acho que o documentário não é isso não, e vocês têm o exemplo mais eloquente agora, no **Cabra Marcado** de Eduardo Coutinho. Por exemplo, nessa questão que o Miguel tocou, no trabalho com os não-atores, existem muitos precedentes no cinema. Uma experiência, a mais importante talvez, a mais conhecida por ser a primeira no Ocidente, foi feita em 1933 por Jori Evens e Henry Storck, na Bélgica. O primeiro é um cineasta holandês, o segundo é belga, e os dois fizeram o primeiro filme militante no Ocidente. Em plena época de crise, eles foram à região de Bordenais na Bélgica fazer um filme sobre

uma greve de mineiros e, chegando lá, a greve tinha acabado. Mas para eles era muito importante passar para o mundo as lições daquela greve, a história daquela greve. O que eles fizeram? Eles reencenaram com os mineiros, que tinham feito a greve, a história da greve. E a coisa tomou um tom tão realista que nas últimas cenas do filme, justamente a manifestação na cidade por parte dos mineiros, a população da cidade — que desconhecia que aquilo era uma filmagem — aderiu àquela manifestação. E isso está no filme! Quer dizer, o filme é a história da luta dos mineiros pelas condições sociais deles, por melhoria de condição de trabalho, pelas lutas políticas, pela defesa de um ponto de vista político. Um filme deve mostrar isso ao mundo.



Essa experiência existe ao longo da história do cinema, desenvolvida brilhantemente não só pelo Evens, mas por vários outros cineastas que fazem esse trabalho com não-atores, e que culmina com Eduardo Coutinho em 64, até 84, tentando fazer a história do **Cabra Marcado**, com a família do Pedro Teixeira. E vocês, agora, retomando isso. De maneira que eu acho: Se esse filme reproduz a realidade do local, com as variantes que a produção de um filme implica, que não tem nada a ver com adulteração da história — vocês não mudam desenlace, vocês não deformam situações criadas, apenas vocês adaptam as circunstâncias da produção — eu acho que esse filme é plenamente válido, plenamente realizado. E aí, a partir desse conhecimento, dessa linguagem cinematográfica é que acho que a gente pode entrar um pouco na fragilidade de certos pontos. Se você tem consciência de estar trabalhando com não-atores e você se adapta às condições em que essas pessoas estão trabalhando, você vai ver, por exemplo, que a encenação deles, nas coisas em que eles viveram, é perfeita. É uma encenação digna de um filme de ficção — se você quiser comparar. Agora, no momento em que você trabalha de uma forma ficcional, quando as pessoas começam a contar umas às outras suas experiências passadas, eles se perdem um pouco. Eu não vejo por que não encarar claramente a linguagem documental, quer dizer, câmera na cara contando a história, e, nesse momento, fazer um **flash back** para relatar a situação que eles viveram, e que estão narrando no filme, sem precisar fazer aquela reunião das pessoas sentadas, dizendo: "Você se lembra? não sei o que..." Entendeu? Eu acho que isso é o lado frágil, só isso. Acho o filme plenamente realizado, acho que atinge o objetivo dele, quer dizer, eu me surpreendi muito com a maturidade da linguagem desse filme.

Ficção x Documentário?

ANA MARIA — Eu tenho algumas colocações a fazer sobre essa relação ficção e documentário feita pelo Sílvio. Para ele, isso não é ficção, é documentário. Eu queria recuperar um pouco o trabalho feito pela FASE. Eu tenho acompanhado bastante o João Luís, o esforço dele em romper com uma visão bem tradicional do documentário e que está colada às necessidades do movimento popular. Não se trata de documentário como você faz, não é Sílvio? Documentário que tem produção, que conta com um apoio institucional muito grande, essa coisa toda. O documentário no vídeo tem características muito especiais, sabe? E ele se repete com uma perfeição que você não distingue. Eu me lembro que, num festival de Cuba, em 1981/1982, eu vi um filme sobre a colheita da banana na Nicarágua e um outro, não sei em que país

da América... Você não distingue, não sabe que país está vendo. Eu falo aqui da identidade, da linguagem do documentário no vídeo. Eu nunca vi coisa tão monótona como os tais vídeos.

Nós estamos aqui para isso — discutir o vídeo — e não o documentário de cinema. Mas eu concordo com você que há problemas. E eu recuperaria essa experiência da FASE. Quando eu me refiro ao vídeo, eu estou falando daquele usado para se passar uma identificação, para se mostrar uma luta. Eu vejo um esforço muito grande da FASE em tentar romper com essa redundância do vídeo, de simplesmente retratar a realidade, o que é sempre um recorte. Esse documentário colado ao real, não existe. Eu me lembro de um vídeo que o João exibiu uma vez sobre a questão da sindicalização rural, e que, simplesmente, pegava a câmera, colocava no rosto de uma mulher e ela contava o que achava, depois passava para outro, e tal. Eu localizo isso em um momento da FASE muito ligado à utilização inicial do audiovisual. E agora, com os vídeos, mais recentes, nos últimos cinco ou seis anos de tentar retratar o real. Uma câmera é o retrato do real, só que esse retrato recortado, idealizado, exprime também uma visão do mundo. Houve um momento em que se tenta, na FASE, uma primeira ruptura com esse tipo de vídeo, que foi o filme da CUT. Nele, introduz-se um elemento ficcional, ou

seja, um narrador. Alguém que teria ido para São Paulo começa a contar para o expectador uma cena que ocorreu fora da sua cidade.

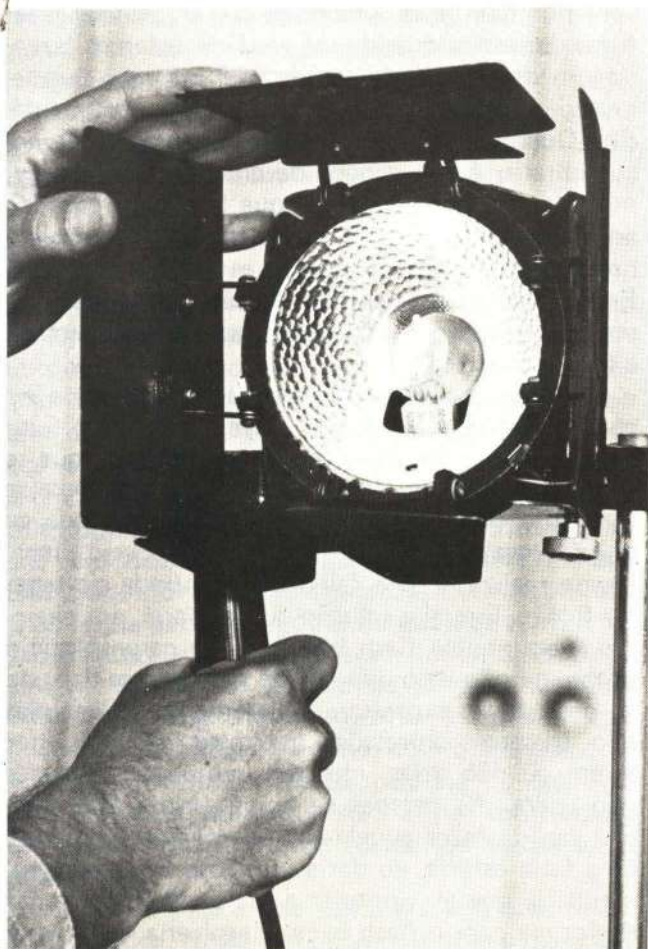
Quando o João fez esse filme, nós discutimos muito essa separação entre ficção e realidade. Como se o documentário tivesse que ser sempre esse retrato, entre aspas, do real, e a ficção tivesse que ser sempre no nível do imaginário, do irreal. E essa idéia do narrador, que é introduzida nesse filme sobre a CUT, é muito interessante, porque ela está ligada à cultura popular, àquele narrador do século XVIII, XIX, que viajava para outros países e chegava e contava para sua gente o que ele viu em outras terras. Eu já disse ao João que acho a idéia do narrador excelente. Como projeto é muito bem feito — tanto a introdução do narrador no filme da CUT, quanto a apresentação de uma versão da CUT a partir da platéia. Não são as lideranças que falam.

Tem muito pouco discurso de Lula, de Menegheli, etc. É a platéia que faz a festa, é a platéia que faz o circo, é o fulano que conta que ele mora no Acre e mostra para a câmera: "Olha, eu como castanha, castanha é assim"...

Eu concordo com você que esse filme está muito mais próximo do documentário do que da ficção, do que nós entendemos por ficção, talvez. Aqui vêm as minhas colocações fundamentais. Concordo plenamente com você que o diálogo tem aquele tom de conscientizar o outro, etc. Isso precisa ser repensado. Uma outra coisa que eu discutiria é a questão da voz em off. O povo fala com a sua linguagem, com o seu jeito, mas, quando vai falar sobre o seu passado, coloca-se uma pessoa culta, com uma dicção que é quase da Rede Globo. Parece-me uma ruptura. O povo sabe contar histórias. O povo sabe contar a sua vida. Por que colocar o narrador que tem uma outra linguagem? A segunda coisa é quando se tenta fazer a ficção. Eu acho que a narrativa do filme — a história de um despejo — tem uma densidade de vida cotidiana que leva a muito mais conflitos do que aqueles que vocês apontaram.

A politização da vida cotidiana

ANA MARIA — Eu acho que a vida cotidiana é o lugar da política, ela é densa, é complexa, e introduz uma série de questionamentos. O que o filme revela de vida cotidiana é o casamento, a festa da inauguração e a festa do baile da vitória. Se você trabalha melhor o universo ficcional, você atribui à vida cotidiana um espaço, que eu não diria superior a este aqui, mas mais equilibrado. É muito difícil você romper com esse vídeo quase instrucional do movimento popular, aquele feito para educar o povo — na verdade é isso. Para mim, a ação dramática poderia constituir-se em dois fo-



cos: um, o despejo, e o outro, talvez, o casamento. Este poderia seguir uma linha narrativa, onde a questão do despejo entraria como parte dessa narrativa.

E eu volto aqui, só para terminar, a falar sobre a relação vídeo e movimento popular. Eu acho que nós não temos que copiar a televisão. **Nós temos que respeitar a linguagem do povo, os seus valores, os valores da cultura popular. E a minha crítica mais forte é quando se fala em comunicação de uma forma quase instrumental. Eu devo comunicar um tema para um determinado público. Como é que eu faço? Eu devo ter presente que esse público pertence a um universo que possui valores.** E, para mim, a questão fundamental é a da narrativa popular. Nós vivemos num país de analfabetos. Num país onde a narrativa ainda tem um papel muito forte. E aí vem a questão dos não-atores.

Eu acho que os não-atores podem ter um desempenho melhor se nós respeitamos a linguagem do povo, a sua forma de contar. Quando eles estão na rua brigando, existe uma espontaneidade que você, realmente, não distingue se a cena foi feita para o filme ou não... Parece uma cena real, e não a nível de ficção.

Não se trata de acompanhar a linguagem da telenovela, não, mas acompanhar a linguagem da narrativa popular. Antes da telenovela existiu romance de folhetim, depois o cinema, a radionovela e, agora, a telenovela. O que eu falo é dessa idéia de contar histórias com interesse.

Gramsci disse que a cultura italiana vive do melodrama. Isso em 30. Eu acho que a América Latina ainda vive o melodrama. Ele é a linguagem da cultura popular. Vocês já viram como as pessoas contam um caso, com que dramatização elas dizem que a polícia chegou, resolveu, etc.? Não sei se vocês conhecem o Gil Gomes de São Paulo, que narra os crimes e que consegue captar o ritmo da narrativa popular. Ele pega a história de um crime, onde ele só conhece o autor e onde aconteceu. E ele cria uma dramaturgia do real. Essa é uma questão para a gente trabalhar. Isso aí que vocês fizeram seria uma dramaturgia do real, com alguns limites que a gente pode realmente discutir. E a questão da música — eu acho que ela faz falta como parte do melodrama. Faltou a festa ter um pouco mais de espaço. Faltou a dança. Faltaram as discussões sobre a vida cotidiana terem um pouco mais de espaço. Eu fico por aí dizendo da minha satisfação de ver que vocês da FASE estão avançando. Eu discordo de você, Sílvia, eu acho que esse filme representa uma ruptura muito grande desde que você conheça os vídeos que são feitos no movimento popular, não a nível de cinema documentário.

SÍLVIO TENDLER — Talvez eu não tenha feito me entender bem. Eu acho o resultado desse trabalho fantástico, sensacional, justamente porque ele é documentário. Eu, por ser documentarista, não vejo o documentário como algo pejorativo, algo ruim. Existem muitos filmes documentários ruins, como existem dezenas de filmes péssimos de ficção, assim como existe um lixo cultural na televisão. Eu não vejo por que o documentário tem que ser todo ele genial, ou todo ele ruim. Eu acho que existem documentários fundamentais, que fazem parte da história do cinema e que estão entre os 10 melhores filmes. **Nanuque, o Esquimó**, por exemplo. A história do cinema documental era fantástica, você tinha **Corações e Mentes**, você tem **Cabra Marcado**, quer dizer, o documentário é um gênero fabuloso, assim como a ficção. A relação com a realidade é que é diferente. E quando a gente analisa esse filme, a gente vê que as pessoas são elas mesmas, contando uma história que elas viveram. Elas incorporam elementos externos, mas são elas mesmas que dão mais vigor ao filme; por exemplo, a presença do Jó Resende. De repente, você está diante de um caso real. Você tem o presidente da FAMERJ que está em um filme, contando uma luta de que ele participou. Isso é documentário. A jornalista presente é de verdade. Ninguém está reinterpretando nada ali. Agora, não vejo por que se vá ser obrigado a brincar de fazer filme de ficção, quando, na verdade, estamos fazendo um documentário, entendeu? Eu acho que temos de resgatar esse lado positivo do documentário. Quem tem medo do documentário? O documentário é um gênero de cinema. Eu consegui mostrar isso com o **Jango**, que leva tanto público ao cinema quanto o filme de ficção e acho que é um gênero fundamental para resgatar a realidade. **Então, não se precisa fazer ficção para poder passar uma mensagem. Eu posso fazer documentário, e fazer bem feito.**

Agora, esse filme representa um avanço na linguagem do documentário. Talvez tenha sido feito de uma forma intuitiva, empírica, achando que se estava fazendo um filme médio de ficção para se fazer um documentário brilhante. É isso que eu quero resgatar. E, nesse sentido, eu o vejo plenamente realizado. Ele falha onde? Aonde ele tenta ser ficção. E qual a solução que eu daria, por exemplo, para aquele **flash back**? Eu te garanto que o problema não é do diálogo. Se você tivesse deixado as pessoas se expressarem livremente, talvez elas não usassem expressões que estão lá. Não por serem ou não delas, mas têm momentos que elas não usam. As pessoas se expressariam diferente. Em vez de fazer aquela roda de pessoas contando uma falsa história, eu daria um **close** em uma delas, mandaria que ela contasse a sua experiência, e daí desfocava para o **flash back**. Resolveria num plano

toda uma seqüência. É uma questão de linguagem, e que vai resgatar o documentário. Você não está criando uma falsa ficção para contar uma história verdadeira. Você está fazendo uma coisa que as pessoas estão habituadas a ver, que é a expressão delas. Elas contam uma estória — primeiro plano —, volta-se ao passado e você vai para a ficção — a ficção documental. E o filme é forte onde o documento é forte. São as pessoas se manifestando na porta do BNH. São as pessoas impedindo o despejo, as pessoas se organizando, etc. Então, eu quero deixar claro, eu vejo o filme como um filme altamente positivo, desde que encarado como um documentário, e não como uma ficção. É um bom documentário, e não uma ficção claudicante.

E, para concluir, eu acho que esse trabalho é muito bem feito, justamente porque ele resgata essa linguagem popular, colocando a realidade nas imagens numa forma que eu acho bastante acessível ao povo. As pessoas entendem perfeitamente. Talvez, o que vocês ressaltaram, eu leria de outra forma, talvez tenha faltado um trabalho de cuidado artesanal na finalização. Vocês se referiram a um filme meu, como um filme caro. Eu digo, primeiro, não é tão caro assim e, segundo, dá para você ter um tipo de acabamento melhorado, desde que você compreenda a função daquilo. Alguém levantou a questão da música na trilha sonora. Eu realmente não tinha observado isso; vendo uma segunda vez, talvez eu concorde. Mas, neste caso, você não precisa ter uma produção milionária para, na hora em que acaba o filme, colocar uma trilha sonora. É só um cuidado artesanal que faz parte do trabalho, nada além disso.

SANTORO — O grande problema do vídeo no movimento popular, hoje, é a exibição. Eu tenho visto experiências muito interessantes nessa linha, ou em linhas paralelas, que ficam nas prateleiras. Eu diria que muito mais da metade fica nas prateleiras. Agora, existem grupos, que eu acho que é o caso de vocês, que têm essa questão tão articulada que o vídeo surge de uma necessidade, no caso, promover o que é uma associação de moradores. Nós temos experiência de trabalhar com grupos que têm vídeos exibidos para milhares de pessoas. Eles trazem um projeto concreto. Eu imagino que já se tenha perdido a conta de quantas vezes o vídeo da CUT que vocês fizeram foi exibido. Acho que só isso daí já o justifica plenamente, quer dizer, você atingir não sei quantas mil pessoas que se sentam para assistir àquilo, com a atenção concentrada. Justifica-se muito mais até do que uma revista especializada, que não atinge um número tão grande de leitores, de forma tão atenta e organizada.

Com relação a esse filme, ele tem uma finalidade didática. Nesse caso, como utilizar o material?



Por que alguns pontos foram tocados de forma tangencial? É para se ter um debate? O filme não existe por si só, nem ele passa a mensagem completa. Com isso, abre-se a possibilidade para a discussão — a questão da mulher, a questão do rádio, a participação dos filhos, por exemplo, o que vai depender da flexibilidade de quem está coordenando o debate aprofundar — ou até lembrar se a intenção é a de dirigir um pouco mais a discussão. **Talvez, no fundo, não encarar esse vídeo como uma coisa pronta e acabada em si só, nem considerar que ele é decodificado de forma completa e igual pelas pessoas.**

A questão do ponto de vista

MIGUEL PEREIRA — Eu acho que existem algumas questões de fundo pertinentes, mais até do que discutir a linguagem, a técnica, a produção, etc. Esses padrões todos nós já estamos habituados a pensar. O que eu quero é discutir mais algumas questões de fundo, tentar encontrar a linha de proposta do filme, para poder analisar com mais clareza, com mais eficiência, o produto acabado. Alguns problemas estão escamoteados. Por exemplo, a questão da interferência, ou da pretensão nossa de captarmos ou não o real. De estarmos impondo, ou não, o direito que nós temos de interpretar. E se temos o direito de interpretar, por que não assumimos esse direito? Quem faz o filme? É o dono do filme? Ou o filme não é da pessoa que



faz? A capacidade de conhecer através do cinema é exclusiva de quem faz? Ou ela é de quem faz e de quem participa do filme? Num certo sentido, eu acho que os donos do filme são quem produz e faz, e quem está atuando. Porque, parece, houve uma participação intensa das pessoas no processo. Isto é, os moradores de Guararapes participaram intensamente da feitura do filme, inventando ou não, fazendo realidade ou ficção — não importa — mas eles tiveram uma participação efetiva. Eu poderia dizer que eles também são donos do filme. Quer dizer, qual é o ponto de vista? Existe sempre um, majoritário, que é a soma do conjunto de ações que ele desenvolve. Esse ponto de vista é perfeitamente detectável. Esse filme tem esse desejo indiscutível de reproduzir um fato de realidade. É um filme a favor da luta popular, um filme cuja câmera reproduz isso. Não é um filme, em hipótese nenhuma, do ponto de vista oposto, quer dizer, do BNH, mas sim do movimento popular. Isso, para mim, é uma coisa indiscutível, ou seja, não pensar no ponto de vista apenas da câmera, mas no conjunto da proposta. Eu vejo o seguinte: é importante a gente pensar quem faz? E para que faz? Temos o direito de interpretar, ou não? Vamos ver, quem faz são eles. Então, para ser realmente genuíno e popular, tem que ser o homem do povo a pegar a câmera e viver a pessoa que está naquela circunstância? Ou nós podemos realmente interferir? Como é que se resolve esse problema? Parece-me que o filme pretende o equilíbrio. **Ele pretende associar uma in-**

tenção de alguém que interfere com alguém que sente. Poderia parecer que se tentou criar um sujeito que, aparentemente, é neutro, mas na realidade não é. Esse sujeito, esse narrador, não é neutro. Ideologicamente você identifica que ele é a favor dos moradores.

MARIA EMÍLIA — A minha colocação escapa um pouco a essa discussão documentário *versus* ficção. Eu vou falar muito mais da condição de quem tem usado alguns materiais desse gênero, e observado algumas carências. E, neste sentido, eu começo valorizando aspectos neste trabalho que, embora não sejam muito burilados, são preciosos, e são aqui introduzidos. Dizem um pouco a respeito do que a Ana Maria falava sobre esses documentários, sobre a linearidade dos seus discursos. É quase que uma mensagem do que fazer. Eles tocam muito pouco nas contradições, nos conflitos, nas tensões, na maneira como os movimentos se constroem. Esse filme não. Ele é um tipo de trabalho muito mais endereçado à massa. Quer dizer, se você projetar esse trabalho, hoje, para lideranças, suponhamos, o Conselho Popular de Osasco, evidentemente que não vai bater com a força, com a dinâmica que baterá, seguramente, na Associação de Guararapes, que tem uma história nova, e em milhares de Associações que estão se criando ainda hoje no País, e que estão lidando com questões concretas, que o filme começa a apontar e pouco explora. São aspectos, a meu ver, universais, no sentido de que têm um patamar, dado o nível de organização, de politização do movimento popular e urbano no Brasil que é muito débil ainda. Por isso é que eu vejo que esses elementos têm um caráter de certa universalidade. Primeiro: o filme tangencia na visão da massa sobre política. Eu não vou entrar no mérito se essa é a melhor forma, se não seria melhor colocar alguém narrando, etc. Tangenciar a visão da massa sobre política é que, para mim, é fundamental. É muito comum, por esse Brasil afora, as pessoas terem uma certa disposição para irem a uma reunião da Associação e começarem a ver que aquilo é política. Então, política e religião não se discute, volta-se para casa, mas participa-se da Associação. Evidentemente que eu estou simplificando um pouco, mas isso é um elemento que eu chamaria de universalizador, e que precisa ser apresentado. Um outro: tangencia na visão sobre a televisão e o rádio. O diálogo em que um diz para o outro que a imprensa, como sempre, chegou no início, mas não ficou até o final, porque foi cobrir um crime. O filme revela questões ideológicas que eu acho fundamentais serem colocadas, e que têm uma eficácia muito maior quando trazidas assim, em cena — maior do que um educador chegar e tentar explicar isso para a massa, por mais didático que ele seja. Um terceiro elemento diz respeito à

participação da mulher, a relação em casa, e o aspecto do machismo. Isso é um dado objetivo que existe neste País e representa, efetivamente, um obstáculo para que haja uma real participação da mulher. O filme mostra essa tensão na discussão da mulher com o marido e, finalmente, trata da passividade, inércia e desconfiança que as pessoas sentem. Num país como o nosso, que tem a história que tem, é muito comum que, ainda hoje, alguém que seja chamado para participar de uma reunião da Associação vá dizer que não adianta nada, que é uma luta tipo formiga *versus* elefante. Esses elementos, a meu ver, são preciosos. Só acho que eles não são tratados com a força que deveriam merecer. Uma preocupação que eu tenho é com a utilização desses vídeos. Veja só, alguns deles servem apenas para somar histórias ou para somar experiências, e não é isso que o movimento popular está precisando. **É preciso que, na narrativa de uma luta — vitoriosa ou não — você consiga extrair esses tais elementos que eu chamei de universalizadores. Elementos que tenham a ver com a consciência espontânea, para usar uma expressão de Gramsci, com o senso comum — se é que você está endereçando esse instrumento à massa. Porque se você está pensando em fazer um trabalho para a liderança avançada do ABC hoje, sobre a questão sindical, é evidente que o instrumento não pode ser o mesmo e a todo instante é preciso se pensar nisso: quanto ao tipo de movimento, o nível de politização, etc.**

SÍLVIO TENDLER — Eu concordo inteiramente com tua análise sobre esse filme. Eu acho que ele é muito bem feito, é muito feliz. Acho que tem um ponto de vista documentado, quer dizer, ele não defende o ponto de vista do BNH, das imobiliárias, nem das financeiras, mas do mutuário. E, por outro lado, eu acho que vocês foram muito felizes também na escolha do exemplo. Aqui eu falo de quem vê o trabalho na comunidade urbana como leigo. **Eu fico muito irritado toda vez que os partidos políticos tentam se apropriar de qualquer movimento. Vocês escolheram justamente um movimento espontâneo, que não está sendo manipulado por nenhum partido, nem foi trabalhado pelas vanguardas. Este é um aspecto que favorece muito e promove a difusão desse tipo de documentário, até mesmo para a utilização dos partidos. Não importa em qual comunidade, ele vai servir como exemplo emulador.**

FAMERJ: A política da entidade x A política da comunicação

ANA LÍGIA — Esse é um debate que nós, que fazemos comunicação na FAMERJ, não poderíamos ter. Eu queria começar falando, exatamente, sobre o que foi dito no início — que a esquerda pa-

rou em Gutemberg. A FAMERJ hoje tem um programa de rádio, tem um jornal e tem... batalhas como a desse filme. O pessoal que se interessa por comunicação no movimento começa a lutar com o pessoal que é dirigente político que, por sua vez, tem uma forma estabelecida do que eu devo informar e de como deve ser o documentário, o programa de rádio, o jornal. E nós, que estamos fazendo a comunicação, dizemos: "Poxa, mas assim ninguém está lendo o jornal, ninguém está vendo o programa, assim ninguém vai ver o vídeo-teipe." E a discussão passa toda exatamente por onde passou aqui, ou seja, qual é a linguagem? Nós temos que fazer o programa de rádio igual ao da Globo? Se não, ninguém vai ouvir. Mas a gente tem que ter uma linguagem alternativa, porque a nossa verdade é contundente, mas a verdade contundente não faz o fulano ligar o dial e ouvir o programa da FAMERJ. São todos esses problemas que nós estamos vivendo enquanto pessoas da comunicação, e não estamos conseguindo resolver. E eu considero que esse filme, no que se refere à FAMERJ, foi o chamado salto tríplice. Quando se vai fazer qualquer trabalho de comunicação, a equipe sabe que é importante mas não deixa de ir lá ver o que estamos fazendo, porque "senão, não vai passar a visão do movimento, porque senão..." Enfim, aí as decisões são sempre políticas, da política da entidade, e não da melhor política de comunicação. **Para nós, do grupo de comunicação da FAMERJ, essa é a luta titânica que a gente vive: tentar fazer um jornal legível, um programa audível, filme que se vê, e tentar se libertar, ao máximo, das decisões que são tomadas a nível político.** No início da confecção deste filme, o pessoal da comunicação da FAMERJ não estava participando das conversas iniciais de produção. "Vamos nós, os dirigentes do movimento popular, enquanto dirigentes políticos, decidir com a FASE o que vai ser esse produto, e o que que a gente quer." E o pessoal da comunicação ficou de fora. É um grupo pequeno, são poucas as pessoas interessadas na luta da comunicação dentro do movimento. Esta é, ainda, uma luta bastante abstrata. O transporte está claro para eles, o saneamento também, mas a luta da comunicação está tateando. Temos poucos militantes que se preocupam em despertar o morador para a importância da comunicação, da necessidade de se lutar pelo seu acesso, e de democratizar os meios de comunicação de massa, e acho que o uso deste vídeo vai preencher esses objetivos. E, de acordo com a área, o vídeo atinge outros pontos que a gente nem categorizou. Então, ele tem uma universalidade maior do que a que se imaginou. Foi o que aconteceu no Bairro Peixoto, bairro de classe média no Rio de Janeiro. Lá tem uma Associação onde o pessoal já desfruta de uma série de informações e práticas. **Pois bem, para eles, o mais importante no filme**

não foi a luta do despejo. O mais importante foi o momento em que um dizia ao outro como o movimento funciona, como uma associação começa a atuar, como se liga com as outras para formar as zonais e que fazem a ponte com a FAMERJ, o que para eles ainda é uma coisa complicada. Eles também contemplaram amplamente nas discussões os aspectos do cotidiano — a questão das mulheres, por exemplo, já que a base do movimento é feita por elas. São elas que sabem se falta água e luz no bairro, são elas que fazem o contato direto com a municipalidade, e são elas que deixam de participar das reuniões, pelos mesmos motivos apresentados no vídeo: é a hora do jantar; o marido que chega em casa, etc. Foram esses os pontos mais explorados nas discussões, porque foram os que tocaram mais fundo nas pessoas ali presentes.

Educação popular: A autocrítica do senso comum

HAROLDO — Eu tenho um prazer muito grande em ver esse filme, porque eu acho que todas as tentativas anteriores resvalaram num problema muito sério, que é o problema da concepção do que é educação popular. Do como se constrói uma consciência popular a partir do senso comum, a partir do discurso presente na própria sociedade e nas massas que atuam e que podem vir a atuar. Eu acho que, de modo geral, o filme não rompeu de todo com isso. Como já foi falado aqui, eu acho que existe ainda alguns problemas sérios. Acho que a Ana Maria Fadul tocou num problema fundamental, que foi até enfatizado pela Maria Emília e o Sílvio, que é o seguinte: quando é o povo que se expressa, o filme corre solto. Quando é uma cena criada, que não é a expressão cotidiana deles, o filme fica um pouco forçado. Eu acho que isso tem muito a ver com a dificuldade de fundir a proposta intelectual com o senso comum. Esta é a grande questão da educação popular. No dia em que o filme foi lançado, lá em Guararapes, eu estava conversando com um companheiro de outro lugar, e ele disse que o filme era pouco político, porque não colocava a questão das greves, da organização sindical — coisas desse tipo —, o que é um absurdo. Pensando bem, você vai ver que se você colocar isso, você mata o filme. **Eu acho que o grande salto da educação popular é quando o senso comum se autocritica, senão, pode-se cair no maniqueísmo das propostas, no doutrinário de doutrinar, quando o socialista ou leva a sua doutrina para as massas, ou se locupleta com a luta deles. E a fusão fisso? Como se constrói no dia-a-dia?** Eu acho, por exemplo, que o filme, tecnicamente, é mais falho exatamente no ponto em que ele é mais intelectual. Eu acho que ele é mais preciso, corre solto nos momentos em que a massa expressa a sua crítica, a

partir do próprio senso comum. Aí ele é solto, direto, ele bate, a pessoa sente. Acho, por exemplo, que a mulher tem um papel decisivo na organização dos moradores. Em qualquer associação, quando a mulher ganha dimensão na mobilização, elas são a força principal dela. Tem sido assim constantemente. As associações de moradores mais machistas são geralmente as mais enclausuradas, com menos dinamismo. Eu acho esse um grande ganho, na minha opinião. Acho que ele abre um caminho, mas tem problemas. Aquelas cenas que a Maria Emília falou, por exemplo, do senso comum, e que poderiam ser melhor enfatizadas. Eu concordo com ela. Assim, por exemplo, a cena do pessoal tomando o trem também poderia ser melhor enfatizada, mostrando o que é o trem, que barra que o pessoal enfrenta, sem fazer aquele discurso doutrinário: "Olha lá, o trem cheio." Só a imagem que conta e faz com que o povo pense nisso. Eu acho que essas questões todas têm que ser mais discutidas.

HUMBERTO — A discussão sobre a eficácia do veículo como uma forma de mobilizar mais e mais pessoas é muito difícil aqui na FASE. Nós já tentamos, inclusive junto com a Equipe de Recursos Pedagógicos, promover grupos de interesse sobre a questão da utilização dos recursos pedagógicos, e os resultados foram um pouco frustrantes. Mas eu acho que, no final, o que estamos fazendo aqui é importante porque, como alguém disse, o trabalho de educação popular, do ponto de vista da comunicação, está ainda nos tempos de Gutenberg. E como existe na FASE uma equipe trabalhando nisso, temos que aprofundar essa discussão para promover um uso mais efetivo dos meios de que dispomos. Nesse sentido, eu saio daqui convencido de que o que nós temos que fazer é tocar a bola para a frente; e um ponto que eu gostaria de colocar aqui é a respeito da narração. Eu acho que as pessoas em geral nunca fazem um relato apenas descritivo daquilo que aconteceu. Elas entram no terreno da fantasia, descrevem os mínimos detalhes. **A narração oral é uma tradição brasileira e diz respeito à capacidade de alguém transmitir o que ela sentiu em relação ao fato presenciado. E, nesse sentido, eu penso que a questão não deve estar colocada no uso da ficção ou do documentário, mas, sim, na utilização poética das situações concretas de vida, onde as pessoas possam se identificar com aquelas situações.**

Quem é o ator principal em um vídeo para o movimento popular?

MARGARITA — Eu acho que esse filme consegue, em muitos aspectos, ser pioneiro. É quando ele se apropria de uma das formas de utilizar a mensagem — o meio visual — e o coloca a serviço

do movimento popular que isto faz parte de um processo de aprendizado. O povo não fala a linguagem dos meios ainda porque ela tem sido patrimônio, vamos falar assim, de uma elite privilegiada. Então, essa conquista do meio é difícil, embora eu ache que esse filme conseguiu caminhar bastante.



E aqui eu quero falar da questão da ficção e do documentário. Eu acho que o vídeo utilizado nos movimentos populares pode encontrar, no documentário e na ficção, dois elementos valiosos para contar suas histórias. Na ficção, encontraria elementos da atualidade, que fariam com que a mensagem não parecesse uma coisa morta. A ficção tem essa coisa emocional, de se fazer acreditar que as coisas acontecem hoje e que vão continuar acontecendo. O documentário, por outro lado, tem aquela coisa de passado, de memória, de aquilo que, de alguma forma, tem relação com o real. Há uma credibilidade na história que se conta. **Eu acho que este é um caminho interessante e importantíssimo para experimentar, aprofundar, que eu chamaria de reconstrução do real. Um documentário típico não faz reconstrução. Ele só registra o momento que acontece. E a ficção típica não se importa se a coisa acontece ou não. Ela constrói uma verdade. Juntando esses dois elementos, um filme teria atualidade necessária para mobilizar, para**

criar no movimento popular essa idéia de que as coisas podem dar certo. E teria passado a memória, a importância de se reconstruir um passado.

Eu não colocaria esse filme nem como ficção, nem como documentário. O que eu acho que esse filme faz é congrega um pouco as duas coisas. Não toma a posição de ficção total, já que ele tem uma linha de ação; e os personagens não agem, mas contam uma história. Quando os personagens não agem, o filme fica documentário. Mas também não é um documentário total, porque não tem um narrador. E o narrador não precisa ser alguém falando em frente às câmeras. Poderia ser algum personagem que tivesse um papel maior e que servisse de condutor da narrativa.

O fato de não se criar personagens dificulta a empatia com a história. Se eu consigo contar uma história que é diferente das outras, ela vai ser universal. Quando eu não coloco personagens, a minha história vai se parecer com todas as histórias de todos os lugares e, aí, ela fica redundante, perde a importância.

SÍLVIO TENDLER — A ausência de um ator principal existe no cinema documentário. Agora você também tem, na ficção, a inexistência do ator principal. Eu cito vários filmes em que o ator é o povo (**Encouraçado Potemkin**), onde você não me diz quem é o ator principal, e você tem a história de uma comunidade. E eu discordo também quando você coloca que isso é uma interseção entre ficção e documentário. Não sei estou com a razão ou não, mas eu bato pé que um documentário é um gênero, da mesma maneira que a ficção é um gênero — você tem ficção científica, o drama, o filme policial, filme de aventura, faroeste; no documentário você tem filme de propaganda institucional, filme de atualidades, o filme de arquivo, você tem centenas de filmes, e esse trabalho de reintegração da realidade com os chamados não-atores também é um gênero do cinema documentário. Isso não é uma coisa nova, é isso que eu quero deixar claro. Eles podem ter trabalhado isso, descoberto isso de uma forma intuitiva até, talvez por não conhecerem a história do cinema documentário que existe e cito vários filmes agora. **Corações e Mentes**, por exemplo, é um grande filme sobre a guerra do Vietnã, onde você não tem um ator, nem um fio condutor. A história é sobre a guerra do Vietnã, e a presença dos americanos lá, contada de uma maneira diferente.

Quanto à questão de definir se esse filme se encaixa no gênero ficção ou documentário, se se coloca o filme como ficção, você vai criar uma série de impasses e se deparar com alguns problemas de resolução de roteiro. Agora, se você o vir como um filme documentário, ele é um filme plenamente realizado.

O melodrama como forma de narrativa no movimento popular

ANA MARIA — Eu acho essa discussão sobre ficção e documentário muito perigosa. Como o Humberto colocou muito bem, quando o povo narra, ele conta história, ele inventa também, põe ficção. **Eu acho que a gente deveria tomar um pouco mais de cuidado com esse universo popular do qual nós falamos, mas não conhecemos. Nós fazemos uma caricatura do que é a Rede Globo, quando nós temos que reconhecer, tranqüilamente, que a Globo recupera a narrativa popular.** Quando o Gil Gomes conta a história de um crime, ele conta com clima, com aquela dramatização que o povo faz quando conta história. O Gil Gomes é um narrador de crimes, mas ele constrói uma história de ficção. O fato real é este: Maria matou Frederico. Ele só tem este dado verdadeiro, daí ele constrói uma história sobre o problema da Maria. É um programa diário, um dos programas mais ouvidos em São Paulo e que é repetido no Brasil inteiro. Hoje, a Arquidiocese de São Paulo tem uma grande polêmica com esses dois programas — o do Afalásio e o do Gil Gomes —, porque ela acha que a violência urbana aumenta com esses programas. E eu tenho muitas dúvidas, eu acho que a questão está mal colocada. Nós estamos desprezando o melodrama que faz parte da história da cultura da América Latina, que não é a história da cultura da Europa, nem a história da cultura dos Estados Unidos. Eu

acho que, assim como o melodrama faz parte da cultura italiana, nós podemos, tranqüilamente, incluir também o melodrama como parte da cultura brasileira. Carlos Monsiváis, que é um teórico da cultura mexicana, também analisa essa idéia do melodrama no cinema americano da década de 40. Eu queria retomar essa idéia de que a Rede Globo e esses programas de rádio estão muito distantes da massa. Nós é que estamos distantes do movimento popular, nós é que sabemos. Quem conhece o cinema cubano percebe claramente as profundas tradições encontradas hoje pelo Governo de lá. O filme de maior sucesso em Cuba é **Tubarão**; depois disso, pelas minhas informações, é o Julio Iglesias. Se vocês pegarem as músicas, em primeiro lugar está o Roberto Carlos. Então, o que é que acontece com o cinema cubano, que é altamente politizado e de boa qualidade? Começa a haver esse divórcio entre cinema e público e, nesse divórcio, entram filmes como **Tubarão**, Julio Iglesias, etc. **Eu acho que a esquerda está, realmente, na era do Gutenberg. Nós estamos pensando na cultura, na comunicação como uma vanguarda que tem de levar a verdade para o povo, e a nossa função seria exatamente esta. Eu queria fazer a crítica de que a visão nossa do mundo popular é absolutamente caricata, porque ela cancela as coisas mais importantes do mundo popular — o riso, o obsceno. Não sei se vocês já repararam a conversa popular, o quanto que há de insinuações, o tempo inteiro — isso quando há confiança, porque eles não vão falar coisas para quem**



está de fora, mas, entre eles, há, realmente, muita insinuação. Quando se acha que se deve passar uma mensagem ideológica, eu vejo um risco, grande, da instrumentalização do vídeo, da comunicação e da cultura através da política. Eu acho que o Haroldo coloca muito bem isso — como é que esse mundo popular está sendo mal retratado, e sendo visto de uma forma bastante simplificada porque nós temos vergonha das emoções — as emoções não fazem parte da política. **A política é o discurso racional onde estão abolidas as emoções. Estas estão para outro universo. Em queria chamar a atenção para toda essa discussão, que, para mim, está fundada na questão política. Nós continuamos vendo a política com uma visão partidária, não dando conta que ela está na vida cotidiana, nas suas mais variadas formas.** Nós temos que ver o filme por ele mesmo, e não para chamar gente na Associação, porque senão a cultura, como dizem meus colegas da Universidade, vira bibelô, vira adorno. Por que quando se precisa chamar gente para participar, faz-se uma ação cultural, chama-se o coral, e as pessoas vêm? Quer dizer, a cultura é a mediação fundamental para a política. Eu acho que há um equívoco total da esquerda em considerar cultura como uma dimensão secundária.

SÍLVIO TENDLER — Eu não quero insistir nessa questão da linguagem, até porque não é o tema central desse seminário. Mas eu quero lembrar duas coisas importantes: primeiro, que essa discussão sobre a linguagem entre as pessoas que produzem é fundamental. **É muito importante que o militante também produza objetos culturais e que isso não seja privilégio do artista, muito menos do artista de elite. Mas é fundamental saber que, a partir daquele momento, o militante também é um artista, também é um produtor cultural, e ele tem que conhecer o veículo com o qual vai trabalhar.** Essa discussão de linguagem é importante até para a gente não se colocar diante de impasses. Por outro lado, as pessoas que vão trabalhar com esses instrumentos têm que conhecer a importância do veículo que usam. **Eu acho que temos de entendê-lo, fundamentalmente, como um instrumento cultural, um instrumento de formação e de avaliação de realidades, e não, apenas, para sindicalizar as pessoas, formar sindicatos, mobilizar comunidades, etc.** Esse conhecimento da linguagem tem um espaço, tem uma discussão, sim. E a segunda coisa seria um pouco uma resposta a Ana Maria quando ela cita muito o exemplo daqueles programas populares de São Paulo. Eu acho que faz parte da nossa responsabilidade romper barreiras, romper impasses. A mim, não me satisfaz dizer que o povo curte o melodrama e que nós temos que produzir o melodrama. Eu acho que a gente tem que se apurar na

linguagem, tem que respeitar o povo, apresentando produtos de qualidade para ele. Agora, eu acho que é nossa obrigação também — se a gente quer fazer um trabalho diferente com os veículos de comunicação de massa — trabalhar essa questão da linguagem de uma forma diferente, levando uma mensagem diferente. Nós não devemos nos envolver muito com as formas tradicionais de comunicação. Nós podemos até utilizá-las mas, para mim, é mais importante a gente pensar para que se está utilizando aquele discurso, a forma, quando, como etc. para poder romper esses impasses e, assim, fazer um trabalho efetivo com as comunidades.

ANA MARIA — Quando eu falo dos programas populares de São Paulo, principalmente esses de crimes, eu estou falando de uma realidade que não pode ser negada, em nome de outra realidade que, se nós fôssemos construir, construiríamos diferente. Quando se nega o Gil Gomes, nega-se o fato de que ele se aproxima do mundo popular, embora ele tenha uma visão desse mundo popular de que a gente discorda, que é alienante. **O que eu quero apontar é que esse universo popular não é unidimensional. Nós temos uma tendência muito grande de transformar o universo popular: ou o povo é revolucionário ou o povo é reacionário, ou ele reproduz a ideologia dominante, ou ele transforma a realidade. Ele é as duas coisas ao mesmo tempo.** Eu acho que ele vai assistir ao Gil Gomes, e vai ver seu filme e vai gostar. Por que nós temos que transformar a diversidade da cultura? Acho que a característica da cultura é a diferença, é você gostar do melodrama, mas também do seu filme, porque eu acho que o povo gosta do seu filme. É gostar do Valdick Soriano e de muitas outras coisas, sem que haja incompatibilidade entre esse gosto popular, inclusive, com a ação política. Se você conversar com pessoas que militam no movimento sindical, nos partidos políticos, ou nos movimentos sociais, veremos que essas pessoas assistem telenovelas, gostam do Gil Gomes, sem que haja incompatibilidades. **Eu acho que nós temos que abandonar a idéia de uma cultura una, de uma cultura que tem que ser vista por um único prisma, que é o do intelectual progressista. Tem que se ter muito cuidado, ouviu Sílvio, com a violência doce. Você tira do discurso aquilo que pertence ao universo popular porque não é de bom gosto. O melodrama é muito exacerbado, quer dizer, essa tragédia do mundo popular é muito exacerbada. O que eu proponho não é copiar o Gil Gomes, mas dizer que o mundo popular é diverso, ele é plural, e tem que ser respeitado em todos os seus aspectos de resistência à dominação e de adesão à dominação. Quais os valores da cultura dominante que são incorporados e quais os valores que encontram uma profunda resistência do povo.**

MARIA EMÍLIA — A Ana Maria insistiu um bocado na necessidade de se pensar a relação comunicação e cultura e, na sua última intervenção, ela terminou dizendo que a cultura é a mediação da política. O que eu queria, Ana, é que você relacionasse com o filme a sua intervenção, buscando nele elementos que dessem mais conteúdo ao que você defende.

ANA MARIA — Eu tenho muito medo, Maria Emília, dessa ênfase na temática essencialmente política, como se política fosse só a reivindicação. Eu acho que política implica aquela relação do homem e da mulher, por exemplo. Ela está presente em todos os aspectos da vida cotidiana. O que eu sinto — e já falei isso no início — é que os valores da cultura popular são mediados, também pela política, mas eles ficam, no filme, numa posição subalterna em relação ao fato político fundamental, que é a questão do despejo. Eu acho que o despejo tem que ter o mesmo peso da vida cotidiana. Eu acho que a luta daquela mulher em participar politicamente representa um dos aspectos da luta do movimento popular e, ao enfatizar isso, você até engrandece outros aspectos. Você tem o despejo como fato central — esse é o tema que tem que ser trabalhado —, mas você tem a relação homem/mulher, você tem os jovens que gostam de **rock** e os outros que gostam da seresta. Eu acho que a realidade é mais multifacetada. Eu acho que isso passa no filme de modo um pouco harmônico demais; a visão que vocês dão de uma luta pelo despejo é, na vida real, muito mais contraditória do que a mostrada. É nesse sentido que eu vejo a política efetivamente mediada pela cultura. A nossa tendência é fazer a política se reduzir ao discurso feito sobre a política. Eu acho que, em toda relação de poder, a política está presente. É por aí que você torna a vida cotidiana mais densa, mais importante. **Eu acho que os partidos e os sindicatos têm que ter um pouco menos de vergonha de trabalhar com a vida cotidiana, parar de transformar a política em discurso, e perceber que as estratégias de resistência da vida cotidiana são políticas e culturais, também. Quer dizer, cultura não é o conjunto de obras, mas as estratégias de sobrevivência de uma sociedade. E aí vêm os mitos da esquerda. A esquerda identifica a política com um discurso sobre a libertação, mas uma libertação que é uma revolução, que está lá, no futuro. A revolução está aqui, no cotidiano, nessa luta, nessa mulher que está lavando roupa.**

Consciência e radicalização não se confundem

HAROLDO — Eu queria pegar aí um gancho

que é o seguinte: eu acho que existe uma confusão muito grande entre a consciência e a radicalização. Quero dizer, um momento de radicalização não é uma tomada de consciência. Eu acho que há um erro muito grande nesse sentido. Evidentemente, quando existe um impacto muito grande de insatisfação, a tendência das pessoas reagirem é maior, mas isso não representa, necessariamente, a tomada de consciência, aquilo que eu chamei, antes, de autocrítica do senso comum. **A tomada de consciência tem que se reproduzir no dia-a-dia, no cotidiano mesmo.** A tomada de consciência formal se dá por uma prática muito mais intelectual, não é a prática das paixões. Mas as paixões estão aí, as pessoas estão apaixonadas por milhões de aspectos da vida no cotidiano. No filme, a luta contra o despejo é um momento de radicalização, mas ele, em si, não é a consciência. É a radicalização contra um afrontamento da realidade deles, é uma reação radical de quem está ameaçado de perder a moradia. É um ponto de identidade deles contra a violência institucional (no caso, representada pelo oficial de justiça). A tomada de consciência vai se revelar, por exemplo, naquele diálogo do casal, no dia-a-dia deles, ou quando a mulher conversa com o cético. Eu não descolo a consciência da ação. Eu estou descolando a consciência da radicalização. A mobilização de um bairro, ou de uma categoria profissional, aquela radicalização, tomar fábrica, exigir o salário, tudo ou nada. . . a consciência não está nessa ação. Esse momento descolado do conjunto não é consciência. A transformação da consciência se dá, exatamente, quando se articula isso em conjunto. **Se não, quando a reivindicação fosse derrotada, se ela não estivesse presente no senso comum, como ela se reorganizaria? A derrota passaria a ser definitiva.** Eu acho que isso é um problema muito sério. Nesse caso, eu acho que existe uma tendência, principalmente por setores mais à esquerda, em considerar a radicalização à reação do momento como um momento de consciência. E não é. Aquilo é apenas parte de um processo. O senso comum forjado na nossa história é multifacetado, onde cada um de nós tem vários papéis, quer dizer, existe uma funcionalidade. Então, criticar esse senso comum funcional só é possível a partir de dentro dele próprio. O momento de rebeldia é uma dessas faces e ele tem que estar relacionado com outros aspectos da vida — a vida no lar, a vida na escola, a vida na condução, no trabalho, a vida com os vizinhos, na festa, na morte de alguém. Eu creio que a construção da identidade se dá quando se consegue, a partir do próprio senso comum, um reelaborar de todas essas múltiplas faces da personagem. Daí, por exemplo, eu criticar muito as abordagens que tendem a ver o momento de radicalização como a tomada de consciência em si, quando eu acho que é apenas uma parte dela.

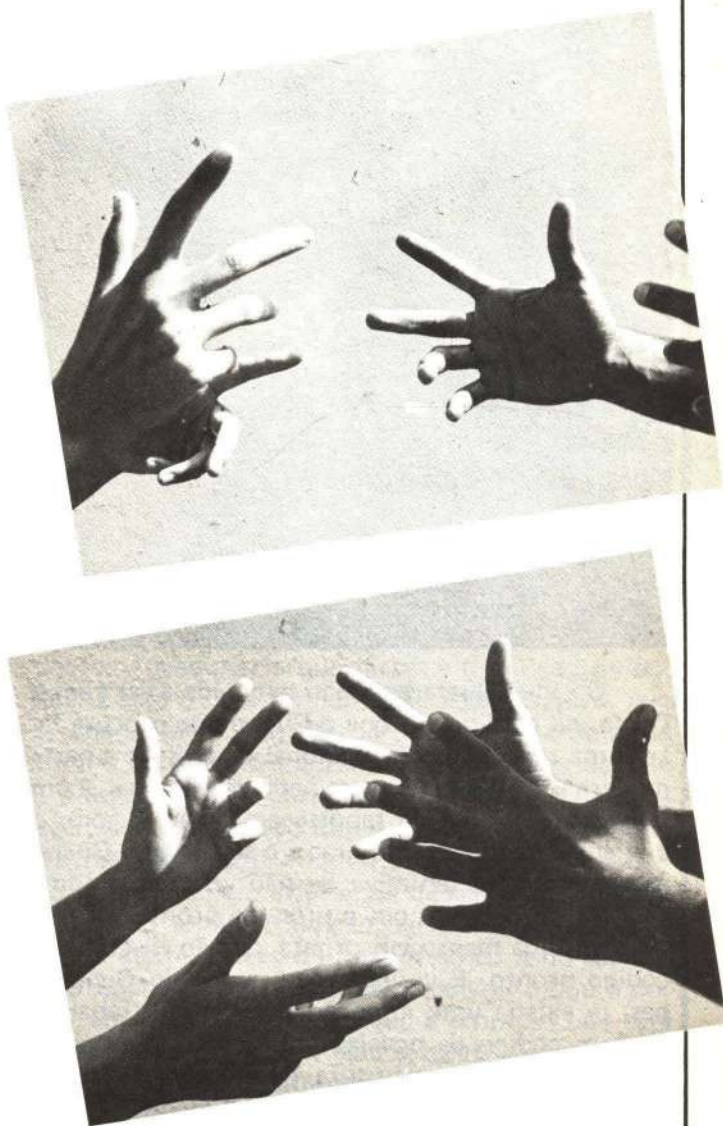
MARIA EMÍLIA — Tenho um ponto a levantar sobre a questão da política. No filme, há um momento da discussão que diz: "Ah, mas isso é política!" Eu acho que o filme coloca uma mensagem intencional de que o povo deve fazer política. E talvez isso não precisasse ser dito, só mostrado com a ação, como, de certa forma, o filme já faz.

A política aqui no Brasil, e em grande parte na América Latina, é, há muitas décadas, uma coisa proibitiva, perigosa, à qual o povo não tem acesso. E eu acho que o povo tem absoluta consciência disso. Entretanto, o povo faz política a toda hora, a todo momento. E, até, em determinadas situações, com consciência de que está fazendo política, só que ele não assume isso. Existe uma visão muito elitista da política. A política nobre é aquela política tradicional. Mas, e aquela que é feita ali, dentro do bairro? O clientelismo, por exemplo, negócio que tem várias faces, idas e vindas, existe muito nos bairros do Rio de Janeiro. O sujeito político, oportunista, que se aproveita de determinadas carências e necessidades da população para construir sua carreira política. Mas, por outro lado, existe o lado da população que, dentro desse quadro de realidade, dentro dessas opções, se utiliza do sujeito que vem trazer alguma melhoria, sem que isso signifique assumir um posicionamento ideológico.

Então, esse discurso, que já virou até refrão popular, de que sobre política, futebol e mulher não se discute, é enganador. Todo mundo está discutindo isso, o tempo todo. Acho que cabe ao educador popular penetrar um pouco na profundidade desse argumento, para ver o quanto isso aí é só fachada.

MIGUEL — Eu tenho a impressão de que o filme tem uma postura crítica em relação a essa política e busca resgatar uma outra política. Essa questão, para mim, é muito clara no filme. Eu não vejo contradição nenhuma na postura que o filme tem em relação à política institucional, tradicional. Vamos chamar assim a política partidária dentro de um sistema institucionalizado, velho, antigo, e a política efetivamente realizada, que é aquela da ação concreta, da transformação daquela realidade a partir de uma posição. Ao contrário, eu tenho impressão de que o filme revela uma maneira nova de se fazer a política no cotidiano. Eu acho que o filme resgata, efetivamente, as contradições a que esse processo leva. **Ele procurou reelaborar o senso comum e, ao fazer isso, colocou as categorias populares no seu devido lugar, e não aquelas que nós imaginamos que eles devem ter sobre a política.** As falhas que eu vejo são de caráter técnico. Mas, eu não faço críticas quanto à condução da proposta. O filme tem um avanço enorme no seu processo exatamente porque, primeiro, ele é feito com as pessoas, é discutido integralmente. É uma proposta em aberto, que está se construindo e que é nova.

Temos que assumir que é nova, com os defeitos que tem, com os problemas técnicos que tem, com uma câmera só, com luz caindo, com todos os problemas de produção. Mas, indiscutivelmente, para mim, esse filme é uma coisa que vai fertilizar uma nova discussão na organização popular. No meu ponto de vista, dentro da linha de reelaboração do senso comum, esse espaço dado à população é fundamental. Ela é verdadeira, não importa se ele é ator ou não, se ele é mais ator do que o outro, que tenha de repetir doze vezes a mesma cena, isso é o de menos, isso não tem tanta importância. Vai passar na imagem, naturalmente, que o fulano não está à vontade, que ele não decorou o texto direito. Mas, não é isso que é importante. Para isso, você teria que fazer um filme de produção com todas as características de um filme desse tipo. Nós não podemos julgar esse filme com as mesmas categorias que julgamos o filme de Hollywood, ou os filmes da CLC Barreto. No meu ponto de vista, esse filme é uma inovação grande, ele avança muito sobre tudo o que eu vi até agora.



DEPOIMENTO DE UM "CABRA"

Eduardo Coutinho



O vídeo **Guararapes** não tem nada a ver com o **Cabra**, na medida em que o **Guararapes** procura fazer uma reconstituição ficcional da coisa, e a parte moderna do **Cabra** não tem nada de ficcional, é um trabalho em cima da reportagem bruta. Agora, o que eu acho que se aproxima é o seguinte: o **Guararapes** tem uma tentativa de não vir com o filme pronto, de não vir com o produto pronto, de não vir com uma mensagem pronta, de não vir com um código pronto. É verdade que, antes do **Guararapes**, já existia uma intenção anterior de trabalhar sobre o código da novela, que é um tipo de construção, um tipo de estrutura, que todo mundo sabe qual é e tal, mas que nunca foi aplicado assim a um

trabalho de nível popular. Fora dessa intenção, existe um trabalho de qualidade com as pessoas do bairro, com os heróis da trama, que é uma relação muito mais democrática do que muitos filmes que eu vejo por aí. Eu nem discuto se a possibilidade de trabalhar em termos da estrutura de novela é a mais justa ou não, eu acho que não há a mais justa, há vários caminhos, um dos caminhos é este, um dos caminhos é trabalhar sobre isso. Nem é o meu caminho. Agora, eu acho que, antes da estrutura, existia um conhecimento e um respeito pelos personagens do vídeo que eu, muitas vezes, não vejo em outros trabalhos. Isso é que eu acho que se aproxima do *Cabra*.

Conhecimento e respeito que se expressam, em primeiro lugar, na tentativa, **anterior ao começo da filmagem, de recuperar a história para até poder fazer o roteiro.** Então isso exigiu um contato real com as pessoas e a tentativa de sentir das pessoas o modo como elas viam a formação de Guararapes e a luta contra o despejo. Então isso é prévio à realização do filme e significa uma aproximação anterior a uma realidade não conhecida e uma atitude de humildade dos que estão fazendo e de respeito àqueles que fizeram a história. Isso em primeiro lugar. Em segundo lugar, o fato de você achar que pode fazer essas pessoas, que não são profissionais, trabalharem em cima do real, ficcionando, significa dar um atributo a elas, uma qualidade que muitos não dão, quer dizer, você arrisca a enfrentar a precariedade de meios que elas não têm profissionalmente, para fazê-las, então, atores de si mesmos. Eu acho que isso é confiar e significa que você respeita as concepções do movimento popular, isto é, não impõe uma ideologia anterior, do intelectual, ao movimento popular. Esta questão básica, quando não é respeitada, faz com que você atribua os seus valores em cima dos valores dos outros e isso eu não vejo nesse filme — eu não vejo indução ideológica para transformar a história de Guararapes numa coisa favorável às nossas ilusões intelectuais.

O que eu vejo é uma espécie de respeito à realidade. Isso não significa que você considere que a realidade é imutável, que ela existe fora de você, que você não projeta alguma coisa na realidade, mas significa que você não superpõe os seus desejos da realidade até onde você pode. Isso que eu chamo de respeitar o sentimento, o pensamento da comunidade, é justamente o contrário da idealização. Eu sou contra a idealização. Eu acho que a coisa mais terrível — eu pelo menos vejo assim — a coisa mais terrível, seja no movimento popular, numa atividade simbólica ligada a isso, na política em geral, é a idealização. Eu acho o maior pecado que se pode cometer porque eu vejo que isso é que leva aos maiores erros: tornar essa atividade política em uma coisa religiosa, no mau sentido da palavra. Então eu acho que esse é o elemento básico, entende? Uma atitude de inquirição, uma atitude de procurar construir uma coisa, mas sem partir de certezas prévias.

Qual seria a atitude típica das pessoas ao produzirem isso? Seria projetar sobre a comunidade de Guararapes, que não é uma comunidade tão avançada assim, todos os avanços de sua própria consciência, fazendo de Guararapes uma vanguarda que ela não é. Ela é um exemplo de uma luta onde existem vanguardas e que ela está se movimentando de modo muito confuso, uma espécie de geléia geral, mas que é um sinal de avanço. Ela é um sinal de avanço, ela não é o exemplo do avanço. E eu acho interessante que não se propõe mártires, não se

propõe heróis, não se propõe coisas que estariam acima da capacidade do movimento popular e muito menos do povo em geral que não está no movimento popular. Então é esse aspecto que eu acho essencial. É um aspecto até ideológico e geral, mas que eu acho essencial.



Eu acho que nós podemos, mesmo tendo partido da mesma ideologia, chegar a produtos completamente diferentes, mas esse ponto de partida inicial eu acho fundamental, entende? Acho que existem duas atitudes básicas que devem ser eliminadas nas pessoas que querem fazer coisas que se relacionam com o povo. No CPC, antigamente, se julgava que o povo era uma malta de imbecis cuja cultura popular era rude e informe e que a consciência ia ser doada por esses setores intelectualizados da classe média que fazem a produção simbólica. Então é uma forma de desprezo ao povo. Isso é uma atitude chamada de populismo, é uma das formas de populismo. Tem uma outra atitude, que é a atitude de idealização do povo e que significa enaltecer tudo aquilo que o povo faz, e aí, quando eu falo povo, eu já vou, de início, me sentir culpado porque sou um intelectual da classe média e que abduco da minha condição, eu me anulo pra celebrar a eterna beleza do povo. Isso eu acho tão nocivo quanto o outro. É mais nocivo do que o outro, em certo sentido, porque a outra atitude está superada pelos fatos e essa segunda atitude ainda está muito viva, muito presente. Você tem que reconhecer que você é diferente daquele povo com o

qual você está trabalhando e é essa contradição que é rica em si. Então, a primeira coisa que eu vejo é eliminar esses dois tipos graves de distorção que estão polarizando, digamos, as coisas. Agora, no meio disso você pode errar também, porque você também não tem a receita que vai no meio, que é justamente uma coisa que não idealiza: eu sou um infeliz e o povo é sábio, e muito menos o contrário, eu sou um sábio e o povo é uma malta de imbecis. Agora, nesse caminho você faz uma coisa que utopicamente seria o seguinte: trabalhar com o povo, que se fala muito em teoria, mas na prática é difícil. Você tem coisas a ensinar e tem coisas a aprender. Eu estou certo disso. Na prática é difícil muitas vezes trabalhar, mas é nessa insegurança que você trabalha, porque não há certeza nenhuma. Não há certeza nenhuma no trabalho político, não há certeza nenhuma no trabalho da produção simbólica, não há certeza nenhuma na vida. Eu acho que isso é fascinante.

Essa incerteza que aparece no filme **Guararapes** revela essa coisa que eu chamo às vezes de humildade, mas é uma humildade extremamente orgulhosa, é o contrário da humildade que se diz, da forma geral que se usa o termo, é uma humildade muito ambiciosa. Não é uma humildade em que você se anula, não. Você não anula nenhum dos dois pólos, você trabalha com eles sem ter certeza nunca. Eu acho isso extraordinário e eu acho que no **Guararapes** tem isso.

Quanto à questão de se usar ou não a telenovela para o trabalho com os movimentos populares, eu acho o seguinte: existe uma teoria de que a forma é o fundo, isto é, quando você adota uma forma consagrada pelo público, essa forma já desgastada não admite, dentro dela, um conteúdo revolucionário. Se bem que a palavra revolucionário também é uma palavra ambígua. Quando se fala em filme, em cinema revolucionário, eu conheço o cinema soviético dos anos 20, em que havia uma revolução. Fora desse contexto ligado à revolução mesmo, o cinema revolucionário é uma fórmula muito vaga; a poesia revolucionária, eu não sei bem o que é isso. Então, a forma, é uma coisa política. Se essa forma, que é política, foi adotada pela televisão como uma coisa basicamente de mercado, em termos de mercadoria — e de certo modo tem um conteúdo de alienação, embora não seja o único — é um jogo perigoso. Agora, por outro lado, isso é uma questão aberta: pode-se trabalhar com essa forma porque existe o fato de que é uma experiência já bastante aceita e mais moderna, a forma que o mecanismo eletrônico encontrou para chegar ao povo, e que é popular também, porque está baseada na força do melodrama. Aí é outra coisa, não é a forma em termos restritos, que seria a forma de cam-

po/contracampo, etc., mas seria a forma em termos do sentimento do melodrama. E isso daí é muito interessante. Eu não sou contra usar isso daí. O problema é o seguinte: **não há um modelo a ser seguido, na medida em que a gente não sabe nada e está começando a fazer. E eu acho que nunca deve haver um modelo absolutamente dominante.** Eu acho que tanto no movimento popular como nos produtos simbólicos que se fazem sobre o movimento popular, deve haver várias formas e nunca se deve chegar à forma definitiva e dominante e proibir as outras, em primeiro lugar. Agora, a segunda questão — que é uma opinião particular e que eu não aprofundi — é o seguinte: quando eu vi o filme de vocês eu pensei que sempre vai haver uma defasagem entre o produto que vocês apresentam e uma telenovela propriamente dita (eles, por não serem atores, e vocês, por contarem com poucos recursos). Nessa defasagem é que seria interessante trabalhar. Eu acho que o mais interessante para mim está aí, no fato que, de qualquer maneira, havia uma defasagem, havia um intervalo, entre a forma do **Guararapes** e a forma de uma telenovela. Isso estava na linguagem, estava principalmente nos atores, nos personagens do povo, em suas hesitações, em sua menor competência em relação ao modelo. Eu acho que talvez seria interessante explorar isso.

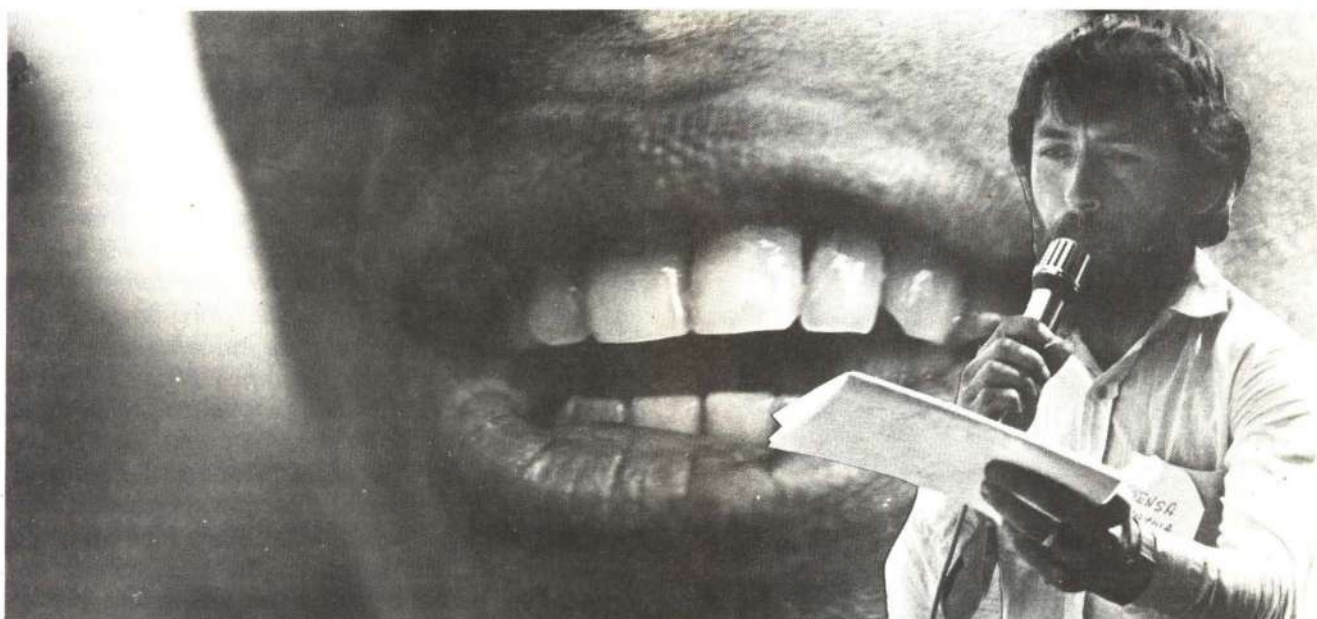
Eu acho que se vocês conseguissem fazer um produto que tivesse, do ponto de vista formal, maior semelhança com um produto televisivo formal, seria um caminho muito menos importante e realmente muito inferior ao caminho que vocês tomaram por escolha, por impulsividade. É o caminho que deixa um buraco entre o industrial e o artesanal. É nesse buraco que eu acho que estão as coisas interessantes.

Porque mesmo que vocês tivessem a equipe mais completa, mesmo que vocês pudessem ter uma equipe de televisão com 100 pessoas, figurinos, a questão é a seguinte: vocês estão trabalhando com um ator que não é ator, e aí ia dar a defasagem, e é essa defasagem que eu acho interessante.

E, para terminar, uma notinha só. O aspecto de respeitar o fluxo do real, do que aconteceu, está um pouco no **Guararapes** na medida em que existe a contradição, já que é baseado no cotidiano. Então, desde o caso do marido e da mulher — quando se vê a interferência do cotidiano na luta política deles —, até o caso das pessoas que acreditam ou não acreditam que vale a pena lutar, enfim, as coisas avançam e recuam, as coisas não são lineares. E como eu disse, nada é linear na vida, então isso é um aspecto interessante e fundamental que diferencia **Guararapes** de outras visões.

ENTREVISTA

com Jesus Martin Barbero



A CULTURA: MEDIAÇÃO ENTRE POLÍTICA, EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Jesus Martin Barbero, espanhol radicado na Colômbia desde 1963, é professor da Universidade de Cali. Estudioso da telenovela nos países da América Latina e da cultura popular em relação aos meios de comunicação, é autor de vários livros sobre aspectos diversos da comunicação de massa, entre eles **Comunicación Masiva: Discurso e Poder**, CIESPAL, Quito, Equador, e o artigo "Memória Narrativa e Indústria Cultural", publicado no nº 10 da revista **Comunicação e Cultura**, editada no México. Atualmente, coordena uma pesquisa sobre telenovela que se realiza conjuntamente em seis países do continente: México, Colômbia, Peru, Argentina, Chile e Brasil.

Jesus esteve no Brasil para a I Semana da Integração Cultural Latino-Americana, promovida pela PUC-SP, vindo depois ao Rio de Janeiro convidado pelo Programa de Recursos Pedagógicos do Regional Sudeste-Sul da FASE, para um dia de estudos sobre Cultura, Comunicação de Massas e Movimentos Populares, quando assistiu à exibição de dois vídeos da FASE: **Batalha em Guararapes** e **Com União e Trabalho**. A professora de Teoria da Comunicação da ECA-USP, Ana Maria Fadul, também participou dos debates.

Esse encontro fez surgir questões que foram

retomadas no dia seguinte, quando Jesus nos concedeu a entrevista abaixo:

ANA MARIA FADUL — Antes de se começar a fazer perguntas mais objetivas, e antes mesmo de o Jesus começar a nos contar um pouco de sua experiência lá na Colômbia, com os movimentos sociais, eu gostaria — se ele concordasse — de fazer uma introdução sobre o percurso teórico dele, sobre como ele chegou a esse debate da cultura popular.

Eu acho que o trabalho de Jesus está concentrado em duas etapas, duas fases muito nítidas: uma, de namoro com a semiologia,¹ que chegou a um casamento e depois a quase um divórcio; e esse divórcio se dá no momento em que há uma aproximação com outras matrizes teóricas. Não era mais o discurso, as teorias sobre as teorias da linguagem, mas, muito mais, uma preocupação com a História, uma preocupação com a problemática que a antropologia levanta, enfim, uma preocupação maior com os conflitos sociais, com a problemática da cultura em geral. Eu acho que aí é que nós podemos realmente lucrar um pouco com essa entrevista. Tentar localizar bem como é que se dá essa passagem de uma análise, por exemplo, sobre o discurso televisivo, que tinha como matriz teórica a semiologia — com algumas pinceladas aí de outras matrizes, mas essencialmente quase a semiologia —

¹ Ciência que estuda os signos e sinais e/ou sistemas de sinais, utilizados em comunicação.



para uma análise televisiva em cima do social, em cima do cultural, enfim, tentando trabalhar uma história social das culturas. Eu acho que é por aí que nós podíamos localizar a nossa discussão, ou seja, pensar o vídeo e os movimentos sociais a partir de uma história social das culturas.

JESUS — Bom, gostaria de dizer uma palavra sobre o relato que você fez das duas etapas. Nunca houve um casamento com a semiologia. O que houve foi que se ampliou uma preocupação diferente, de fundo. A semiologia foi sempre uma ferramenta; uma ferramenta para estudar situações e práticas de comunicação popular: espaços de mercado, espaços de ócio, cemitérios, dias de festa, etc.

Quando essa ferramenta se tornou obstáculo — porque eu fui tomando consciência de tudo que ficava fora — é que surgiu a necessidade de se introduzir outras ferramentas. Porém, me parece importante assinalar também que, ao mesmo tempo que a ferramenta semiológica se tornava insatisfatória para moldar os processos de comunicação, foi ficando claro também a impossibilidade de seguir trabalhando os processos de comunicação a partir de uma concepção instrumental, que a aproximação semiológica não deu conta de superar totalmente.

Refiro-me ao seguinte: ao ser usada predominantemente pela classe dominante, a comunicação resultava numa operação de manipulação. Na medida em que as classes populares usassem, viessem a ser proprietárias e pudessem usar os meios, mudaria o sentido. Foi aqui que eu comecei a me distanciar da teoria oficial e a tomar consciência de que a aproximação semiológica não superava a concepção hegemônica, visto que seguia pensando o processo de comunicação como um processo de organização que colocava os receptores em uma posição passiva, conformista, sem a possibilidade de diferenciar grupos, de diferenciar situações, etc. E aqui aparecem para terminar essa introdução os movimentos sociais. Eu descubro os movimentos sociais no momento em que trato de pensar uma comunicação ligada ao processo político. Descubro que os partidos, tanto de direita como de esquerda, compartilham de uma concepção instrumental da comunicação. E começo a ver, nos movimentos sociais, uma aproximação aos fenômenos de comunicação ligada à cultura e ligada ao cotidiano; ligada a um peso muito maior das matrizes a partir das quais a comunicação funciona, quer dizer, uma comunicação que não se explica nem se esgota no fenômeno comunicativo, pensando em termos de canais, meios, códigos, emissores, receptores, etc.

Incorporado aos movimentos sociais, eu descubro a impossibilidade de homologar comunicação com transmissão de informações.

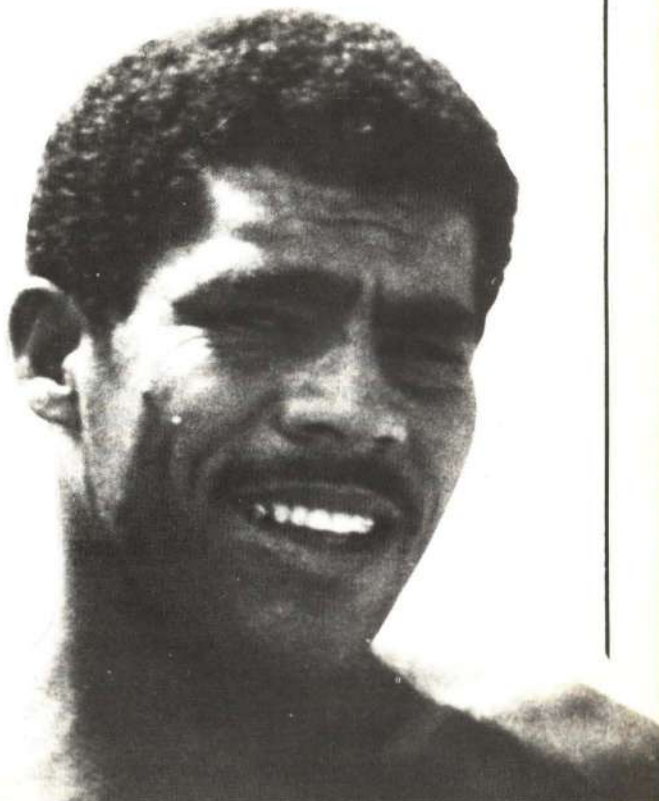
ANA MARIA — Pelo que leio dos seus artigos, percebo uma influência muito forte da História. É quase como se você estivesse substituindo a sua antiga matriz por uma outra, pela matriz dos processos sociais vistos do ponto de vista histórico. Por que você não fala um pouco sobre isso, sobre essa sua preocupação com a História? Desde que eu li um texto do Carlos Monsivais — **Perspectivas Históricas da Cultura Popular** —, quando ele dizia que o único laboratório da cultura popular era a História, eu fiquei com aquilo na cabeça, mas eu nunca tinha visto isso realizado. Os estudos de comunicação são estudos de flagrante, quase, não é? Você vai fazer uma pesquisa que é o flagrante; o passado quase não existe. O que me interessa nos seus trabalhos é essa idéia de que não há descontinuidade entre uma ação popular e outra, não há ruptura, e sim, um processo. Naquele trabalho que você publicou no CIESPAL, **Discurso e Poder**, isso me parece muito nítido. A semiologia, ao mostrar uma certa evaporação da História, constitui, realmente, um sujeito que está fora da História. É por isso que eu vejo que essa sua preocupação com as culturas populares tem sido trans-histórica. É verdadeira essa minha intuição?

JESUS — A Ana Maria é uma das poucas pessoas que compreendeu realmente a mudança de base que estamos tentando estabelecer. São poucas as pessoas que entendem o que significa introduzir a perspectiva histórica na indústria cultural, não como a História de fatos, de acontecimentos simplesmente, mas o que significa História como a única maneira de compreender a relação entre o popular e o massivo. Essa é a minha perspectiva. A minha perspectiva é sobre o que queremos dizer quando definimos que tudo da vida das pessoas que passa pela indústria cultural, passa pelo imaginário de massa. Só é possível aproximar-se dessa questão da concepção de vulgarização, manipulação, quando isto é posto na História. Concretamente, eu diria que o que eu trato de fazer, sobretudo neste momento, é compreender que a História de que necessitamos não é uma história dos meios, de implantação e desenvolvimento dos meios, que é basicamente uma história das tecnologias com um enfoque economicista, às vezes politicista. O que necessitamos é de uma História da constituição do cultural para ver, então, esta continuidade de que fala Ana Maria. Como o radioteatro argentino — que teve um papel enorme em toda a América Latina, pelo menos nos países onde se fala o espanhol — é incompreensível a partir do fenômeno rádio; só é compreensível a partir de toda uma tradição de teatro, de canções, de circo, que vem a sintetizar-se no radioteatro argentino. Como o melodrama cinematográfico mexicano não é compreensível a partir do fenômeno meio-cinema, e sim a partir do fenômeno da revolução, de toda a transformação cultural, da explosão urbana, da massificação das cidades, do papel que vai jogar o Estado como interpelador das massas e das demandas sociais. Eu creio que este é um ponto fundamental: não se pode compreender essa nova perspectiva, que trata de superar a concepção puramente manipulatória da cultura, sem introduzir-se a História para pensar a relação entre massificação cultural e entrada das massas na política, entrada histórica das massas na participação social, com toda a ambigüidade política que a massa sempre teve e que a esquerda quis resolver designando-a, ou de revolucionária ou de fascista, quando a história dela, a constituição das massas, é muito mais complexa e muito mais ambígua — tanto no caso do populismo brasileiro, como do populismo mexicano ou do argentino, para falar dos populismos que tiveram uma grande agitação mais explícita.

ANA MARIA — A partir dessa sua visão, como é que você vê as perspectivas para o trabalho com o vídeo no movimento popular, uma vez que a FASE, por exemplo, está interessada especificamente na educação popular, e na sua relação com o cultural?

JESUS — Eu não conheço muito a utilização do vídeo. O que eu conheço está em continuidade com a utilização dos meios de massa: rádio, audiovisual, e dos quais a esquerda fez uso instrumental, pedagógico, no sentido de inculcar uma determinada doutrina. A incorporação de meios mais complexos supõe uma reconceitualização da relação comunicativa.

O mesmo se passou na educação formal que incorpora os novos meios, porém, sem sentir que o fenômeno educativo, enquanto processo de comunicação, é afetado. Assim, eu penso que a relação política não está sofrendo nenhuma mudança pela incorporação dos meios, dado que se parte de uma concepção puramente instrumental: "eu já sei o que tenho a dizer, eu sei o que as massas necessitam. Em lugar de utilizar um meio curto para pouca gente, agora tenho a oportunidade de utilizar um meio mais amplo que me permite estabelecer a comunicação com mais gente." Eu creio que este é um ponto com o qual se deveria ter muito cuidado — a esquerda foi, desgrazadamente, tão massificadora como os meios mesmos. A concepção que se teve é essa: a de que a verdade é algo que se trabalha em grupo e que é depositada depois. Com concepções mais vanguardistas ou mais populistas, acontece o mesmo: a massa é fecundada, de alguma maneira, pela verdade que se lhe dá. O que eu encontrei nos vídeos da FASE, nos vídeos que vocês estão realizando, é uma busca de romper em pro-



fundidade, e não superficialmente, com essa concepção, o que implica, antes de mais nada, uma concepção diferente do político em dois sentidos: em primeiro lugar, uma concepção nova do político, que trata de assumir a dimensão política da vida cotidiana, toda essa luta informal, todas essas formas de resistência que, ainda que não tenham uma forma organizativa, canônica, tradicional, são um lugar de luta, de resistência, de busca de uma identidade nos grupos. Então, eu vejo uma renovação enorme quando vocês assumem como político não só o imediatamente político, o que cabe numa concepção tradicional do político, mas vocês valorizam positivamente qualquer tipo de luta, qualquer tipo de resistência, qualquer tipo de solidariedade.

ANA MARIA — Não basta, então, somente recolocar as questões da relação do vídeo com o movimento popular, quer dizer, temos que ir muito mais fundo, no sentido de recolocar a questão da ação política, não é? O que é fazer política hoje, na década de 80, na América Latina?

JESUS — Isso é o que eu vou colocar como segundo elemento e que eu encontro explícito nesses vídeos. Trata-se da superação de uma concepção purista, fascista, onde o popular não é assumido como aquele lugar em si da participação, do diálogo, com as suas contradições, com as suas diferenças, com a pluralidade que isso adota — o que significa, em sua forma de cumplicidade, em sua forma de adesão, e nos vários níveis em que a consciência política aparece nos diferentes grupos populares. Isso me parece muito importante. É valorizado tanto aquele camponês que chega à cerimônia, à festa de fundação da CUT no vídeo **Com União e Trabalho**, com os objetos de sua terra, com os produtos de seu mundo, para contar unicamente que eles também padecem da injustiça, porém, onde o importante não é tanto falar da injustiça, mas falar da sua presença, do que eles significam aí também, como aquele outro que é capaz de fazer uma interpretação da situação brasileira global. Quer dizer, eu creio que essa valorização dos diferentes níveis de consciência — entendidos como modos de saberia diferentes não escalonados de mais a menos — são diferentes modos de entender e de viver a política, que, nesses camponeses, não é outra coisa senão a identificação da solidariedade com o grupo que se fazia presente. Eu creio que este é outro ponto fundamental que implica haver reconhecido a complexidade, a ambigüidade de qualquer modo de luta, valorizando muito mais aquela outra matriz não-racionalista, simbólica, expressiva, quer dizer, toda a dimensão política que se vive através das modulações do cultural e das modulações da vivência.

ANA MARIA — Retomando um pouco essa questão que você levanta, eu queria que a gente discutisse melhor essa questão da relação entre política e vida cotidiana, para depois nós aprofundarmos um pouco a questão do vídeo e a vida cotidiana. Eu acho que nós temos discutido pouco a vida cotidiana. Em alguns setores das Ciências Sociais se está avançando muito mais do que nós, da Comunicação. Quem está estudando a vida cotidiana? São os historiadores, os antropólogos, e nós, comunicadores, apenas começamos. Você pode tentar passar da política à vida cotidiana, e depois, da vida cotidiana para a comunicação e o vídeo?



JESUS — Da política da vida cotidiana, eu penso que o passo está cifrado naquela pergunta que eu fazia ontem, retomando essa investigação de Guillermo Sunkel, chileno, sobre a imprensa marrom, a imprensa sensacionalista do Chile. O quê, e quanto, da vida das pessoas foi representado no discurso político da esquerda, e o quê, da vida das pessoas, ficou de fora: espaços de vida, tipos de conflitos, atores sociais, que não tiveram nenhuma figuração porque não eram relevantes do ponto de vista político. Então, por uma parte, eu diria que ligar a política à vida cotidiana é ir, com uma enorme humildade, descobrir — a idéia tão estreita que a esquerda teve com frequência, senão sempre, porém com frequência, do político, do que cabia no político —, descobrir, então, que a política passa não somente pela fábrica, mas também pelo bairro; não somente pela praça, mas também pela casa; não somente pela consciência, mas também pelo sexo, etc. E a este propósito é que eu penso que a vi-

da cotidiana tem que ser pensada, não do ponto de vista unicamente da repetição das ações. Eu penso que, na concepção sociológica da vida cotidiana, que a limita unicamente no aspecto da repetição de comportamentos, o cotidiano é meramente uma descrição de ações durante o dia, tudo aquilo que, de alguma maneira, era pensado antes como o microsocial por diferenciação ao macrosocial. Eu penso que esta é uma visão muito chata, muito plana. Pensar o cotidiano não é pensar, unicamente, nas tarefas diárias — a mulher que tem que levantar antes para preparar o desjejum, e depois fica em casa quando todos se vão, e lava, e cozinha — e pensar em todo o funcionamento do inconsciente, do desejo envolvendo essa vida cotidiana. Eu não posso pensar com relação à telenovela se eu a vejo, unicamente, no sentido da distração, da evasão, da alienação, se eu não compreendo toda a dimensão poética que a telenovela representa na vida cotidiana, de desejo e de busca. Eu penso que este é um elemento fundamental, e eu creio que os vídeos, sobretudo o **Batalha em Guararapes**, tentam buscá-lo, de alguma maneira. É isso; é pensar a vida cotidiana articulada à solidariedade e às suas diferentes formas, estas que apareciam como amizade, amor, e que ficaram sempre fora do político. E descobrir aí a continuidade, às vezes a continuidade desmitificadora do macro: o militante político que, em suacasa, é um policial de sua mulher ou de seus filhos. A esta cotidianidade que dê sentido, repito, não como uma descrição, mas o que essa cotidianidade tem como explosão, como estalido, como desmistificação do macro, da figura política que, na vida cotidiana, o que é? Na vida cotidiana é aquele que traição, não é solidário. Então, a solidariedade da cotidianidade não é adjetiva, não é o micro, em absoluto, porque se descobre que nela está a verdade do que ela é politicamente. Então, a vida cotidiana deixa de ser unicamente essa espécie de reservatório de afetos, de instintos, do privado, para ser um pouco a contracara, porém a contracara denunciadora e desmistificadora da figuração política.

ANA MARIA — Ainda dentro dessa relação com o vídeo e vida cotidiana, eu queria que você explicasse como é que você está vendo as relações existentes hoje entre o melodrama e a televisão e, depois, o que do melodrama nós poderíamos utilizar no vídeo para o movimento popular.

JESUS — Eu gostaria de dizer que nos dois vídeos que vimos ontem eu já encontrava a presença de elementos do imaginário popular que, embora ainda incipientes, me parece que marcam o grau a que chegou a reflexão política que é capaz de se materializar já, na busca de formas narrativas diferentes. Trata-se basicamente de três coisas. Por um



lado, no vídeo **Com União e Trabalho**, o protagonista não é o discurso político explícito, mas as histórias de vida de uma multiplicidade de atores sociais, de trabalhadores que vêm de espaços, convivências e experiências diferentes, e digo que o mais importante é que se tem um narrador que interpela esses sujeitos, lhes dá a palavra. Não aparecem como portadores de uma informação que se acumula ao final, mas como personagens de uma história, na qual cada um vive um papel. E retomemos o caso do camponês: como a câmera soube pousar sobre o seu corpo, não apenas sobre o que dizia, mas sobre o seu corpo, sua bolsa, os produtos. Esse elemento me parece fundamental — a capacidade das pessoas de contar sua história, assumi-la, não para ser a propaganda de uma idéia grande, não para ser unicamente o reflexo de um discurso maior, mas o descobrimento da verdade política que havia na história de cada um. Depois, eu notaria também outras duas coisas. No vídeo **Batalha em Guararapes** estava presente, por um lado, a dimensão temporal que me parece fundamental. Seja no documentário, seja na ficção, assumir a dimensão temporal é assumir a sério a forma-relato. Um relato é sempre uma história que passa no tempo, que dá conta de um tempo. Uma temporalidade carregada de drama, carregada de suspense. E aí se descobre que o suspense não tem unicamente uma função evasiva, mas que pode ter uma função — e no melhor sentido da palavra — pedagógica, no sentido de que se vai construindo com as pessoas essa verdade, e ninguém sabe o que realmente vai

se passar. Isso me pareceu muito lúcido no final, quando se assume a precariedade da situação, deixando-a em aberto. É possível que, da próxima vez, não se ganhe a batalha. Podia ter havido tentativa ufanista e se terminar dizendo: ganhamos. Não dizem ganhamos; ganhamos esta, mas podemos perder outra. Isto para mim é assumir a temporalidade, é assumir a precariedade de contar uma história. E, por último, me pareceu importante dizer que, só mediante uma interiorização do movimento social mesmo, foi possível realizar esse vídeo, ou seja, a uma nova concepção do político correspondente a uma nova concepção do trabalho com os meios e, nesse caso concreto, com o vídeo. Essa concepção de trabalho com o vídeo significa uma realização que problematiza uma concepção linear, a-histórica, atemporal e possibilita — e isso é o mais lindo — um manejo coletivo de diferentes tipos de pessoas, de grupos de massas, o que para qualquer diretor de cinema é uma loucura; é uma loucura com pessoas que são atores profissionais, quanto mais com pessoas que não são. Eu creio que este vídeo é a comprovação da validade das hipóteses teóricas, tanto no plano político como no plano cultural.



O que eu vejo, com todos os defeitos que há, é a possibilidade dessas pessoas serem capazes de representar suas vidas com essa soltura e com essa capacidade de participação, e uma câmera que soube estar atenta, não à pura descrição das coisas que passavam, mas às diferentes entradas na participação, aos diferentes modos de convocação, aos diferentes modos de responder. Assumir essa pluralidade, essa diversidade, significa, realmente, transformar, em profundidade, a concepção do político, do cultural e do processo de comunicação.

ANA MARIA — Bom, só para terminar, amarrando com tudo isso que você está colocando nessa análise de **Batalha em Guararapes**, nós podíamos discutir a questão dos gêneros narrativos. Eu acho que os gêneros narrativos se constituem num grande impasse para o trabalho com o vídeo. A primeira idéia que uma pessoa tem ao fazer um vídeo é simplesmente documentar o real, usar a câmera como uma câmera-testemunha. Não avançamos muito no cinema-verdade, nós estamos ainda dependentes de uma visão do real que é muito dependente da idéia da fotografia. E ainda, dentro dessa questão dos gêneros, eu acho que você certamente tomará o melodrama, mas eu pediria que você tentasse refletir melhor qual é essa relação entre ficção e documentário hoje, no trabalho com o vídeo e o movimento popular.

JESUS — A questão documentário e ficção está muito ligada ao que vínhamos dizendo. Em geral, o documentário permitia tratar a realidade partindo de uma idéia do político que encontrava ali a sua comprovação. Eu explico: de alguma maneira o político trabalhava sobre o manifesto, sobre o imediato e, vindo documentar, dava conta do político, na medida em que dava conta de fatos políticos, de datas políticas. Quando se entra em outra concepção, de que o político é uma dimensão da vida que atravessa os diferentes tempos, os diferentes lugares, as diferentes situações, toda a riqueza das práticas humanas, necessitamos mudar de ótica, necessitamos outro modo de falar de outra coisa; eu não posso falar de outra coisa da mesma maneira que falava antes. A entrada da ficção não é de um modo fetichista; nós estamos pensando que na ficção há uma verdade que não há no documentário; nós estamos pensando como quebrar essa visão plana, linear, pedagógica — outra vez, no sentido pejorativo — de que a verdade está nos fatos, está nas datas, está nos discursos, e como passamos às pessoas. Ao assumir, então, que a política é feita com a vida e pela vida, para passar a política há que contar a vida, há que dar a palavra às pessoas e deixar que contem a sua história, há que abarcar todas as dimensões do real-social. E, dentro das dimensões do



real-social, está o simbólico e o imaginário, está o que somos e o que desejamos ser, o que tememos ser e o que não gostaríamos de ser, toda essa mescla de pensamento e sonhos, de medos e céus. É aí que a ficção aparece com muito mais possibilidade de dar conta dessa complexidade. Então, eu repito, não é uma crítica ao documentário. Pode-se fazer documentário que quebre essa concepção linear de causa-efeito entre alienação/desalienação, tomada de consciência, tomada de posição política, etc., porém, eu penso que a ficção, em última instância, o que ela nos possibilita é encontrar o caminho que leva a política à poética. E isso é mais difícil no documentário, porque o documentário se sente muito mais servidor das coisas na sua aparência, e não tenta transcender, como tenta o discurso poético, para além dos fatos e das datas. E aqui eu apontaria o melodrama. O melodrama é, como disse Victor Hugo, o fenômeno do reconhecimento. É esse gênero que trabalha o processo dramático em que uns estão continuamente cifrando, encantando, falsificando, e outros lutando para saber quem são. Eu penso que, nesse sentido, o melodrama está muito

perto do que é um trabalho de tomada de consciência, por mais absurdo que isso possa soar. O que é um melodrama? É a filha de alguém que não sabe que é filha dele, que nessa medida é humilhada, desvalorizada, desconhecida, porém que, ao longo da história, começam a aparecer pistas que vão lhe possibilitar reconhecer o que realmente era. Repito, eu penso que há, aí, todo um trabalho dialético se pensamos a vida feita não somente de racionalidade, mas também de afetividade. O que vimos nos vídeos apresentados é que o reconhecimento trabalha sobre duas dimensões, sobre duas utopias. Uma, sobre a epistemológica, a do conhecer. Porém, há outra que dá a interpretação entre os sujeitos. E, nesse sentido, o reconhecimento não é um desconhecimento, não é uma mera redundância, é um crescimento. Então, eu diria que o fundamental é trabalhar o processo de identificação e de reconhecimento, assumindo o que tem de anacrônico este gênero, com uma sociedade que tende a medir tudo através da acumulação. A lógica do melodrama não é cumulativa porque não trabalha sobre uma linearidade temporal, mas sobre os ciclos, sobre retornos, sobre condutas, sobre suspeitos. Todo esse problema do ciframento, do desencantamento, é o contrário desse discurso que necessita decodificar em um só idioma tudo aquilo que se passa no universo. Nesse sentido, o melodrama trabalha, repito outra vez, por mais desconcertante que pareça, sobre uma série de ambigüidades que surgem nas relações, que surgem na interpretação entre os sujeitos. A ambigüidade se situa em outro nível. Nesse sentido, trabalhar com o gênero melodramático significa usar um tipo de representação que entra em cumplicidade com os espectadores, porém não uma cumplicidade necessariamente pacificadora, uniformizadora ou revisadora, mas uma cumplicidade que pode ser ativadora da sua capacidade de narrar, da sua capacidade de pensar, também.

JOÃO LUÍS — Nós, produtores, trabalhamos muito na base de incumbência: nós temos que fazer uma coisa sobre alguma coisa. E isto implica que aqueles que vão utilizar o material — que não somos nós — utilizam-no muito para transmitir as idéias que o tal educador popular tem na cabeça, e que tem, necessariamente, de passar para a cabeça do receptor, que é o povo. Em outras palavras, o vídeo é utilizado puramente como um mecanismo para transferir ideologias que a esquerda ou o educador popular acham os mais adequados para obter essas mudanças — não na vida cotidiana, que eles nem consideram, mas na estrutura social e política de um país. Pensando nisso, qual deve ser a atitude, a forma, a qualidade, a qualificação de utilização desses meios — jornalzinho, vídeo, audiovisual, etc.?

JESUS — *Eu penso que é preciso situá-los em diferentes níveis. Eu não quis, em nenhum momento, desprezar o aspecto da informação. Eu não gostaria que se confundisse o apreço, digamos assim, a valorização que estávamos fazendo da ficção frente ao documentário com uma desvalorização da informação, em nenhuma medida. Eu creio que, num determinado momento, um jornalzinho, um vídeo, podem e devem transmitir informação. O que eu estou pedindo é que não se confunda, que não se esgote a concepção do processo de comunicação com a transmissão de uma informação, porque há outras dimensões. Por exemplo, eu estive pensando que se o que queremos tratar é de ajudar a organização, há elementos de informação que podem ser transmitidos, porém é muito mais importante assumir, então, toda a complexidade da realidade cultural do grupo, para poder ajudar a testar sua organização, do que transmitir-lhes uma receita de organização. Assumir a diferença que isso tem no bairro, por exemplo. Componentes étnicos de migração, jovens, velhos, mulheres, homens, etc. Poder assumir tudo isso como um fenômeno de encontro, como um fenômeno de comunicação, é básico para se conseguir uma organização, quer dizer, eu estou distinguindo um trabalho de informação, um trabalho de organização. Mas pode haver um trabalho de agitação, que pode ser importante também, e no qual o vídeo pode cumprir um papel. Porém, uma vez mais, a agitação vai ligar-se além do imediato, do dia em que ela acontece, na medida em que a agitação também assuma as formas de vida das pessoas. Que lhes toque lá onde dói nelas, onde explode — no sentido da força da palavra —, seus modos de falar, seus modos de amar, seus modos de cozinhar, seus modos de viver. O que estamos colocando é que a comunicação não se esgota, não pode esgotar-se, nessa concepção instrumental que, de alguma maneira, está ligada a essa concepção pedagógica do político. Então, quebrar algo, em algum sentido, é quebrá-lo todo, porque o esquema político de levar uma verdade está perfeitamente assimilado por aquela concepção da comunicação do emissor/mensagem/receptor, onde se faz discorrer uma mensagem de um pólo ao outro. São muito correspondentes, do ponto de vista teórico, aquela concepção política com essa concepção da comunicação; então, quebrá-la num ponto é quebrar tudo. E, finalmente, o que estamos tratando de resgatar é a relação da comunicação com a cultura. E dizer que a cultura é o lugar onde se articulam os conflitos, onde adquirem sentido, diferentes sentidos, porque não há um sentido só. É assumir toda essa opacidade, toda essa complexidade, toda essa pluralidade de sentidos que a cultura tem. Tanto no plano político, como nos modos de fazer comunicação, não existe o princípio totalizador da realidade social, o que existe são articula-*



ções, a partir de prioridades na conjuntura, na situação. E assim, eu vejo que a utilização do vídeo também deve mostrar toda essa pluralidade de sentidos que a cultura tem. Então, aquela concepção pedagógica de comunicação, da utilização de vídeo, deve ser rompida. Assim também como essa concepção de analisar o conteúdo do vídeo: o que é importante não é a análise do vídeo; o que é importante são as leituras do vídeo pelos componentes do grupo, jovens, velhos, mulheres, homens, etc. Aqui se resgata a relação da comunicação com a cultura ligada ao cotidiano. O que é importante é o que eles acham importante e descobrir a verdade política que havia na história.

ANA MARIA — *Eu queria fazer mais uma pergunta, que eu acho que vai ao encontro disso que você colocou, Jesus, sobre a questão da objetividade. Eu retomo um comentário do Monsivais, que dizia que a objetividade só aparece quando está ligada a três manifestações: a da vontade, a da inteligência e a da emoção. Ele citava o livro do John Reed sobre a Revolução Mexicana, onde o Reed aparecia como repórter, mas um repórter que buscava uma objetividade que passava por uma tomada*

de posição, ou seja, ele estava do lado da Revolução, que passava pelo sofrer com as pessoas — ele sentia e se emocionava com as pessoas — mas também pela compreensão do processo revolucionário no México.

Isso me leva a pensar de como nos empobrecemos quando definimos o conceito de documentário, de jornalismo, a partir do único conceito da objetividade da informação; nós tratamos a informação quase como uma unidade que pode ser quantificada, quase retomamos um pouco o próprio conceito da informática, quer dizer, existem tantos bits de informação nessa notícia. O que significa por exemplo, informar? Esse distanciamento entre comunicação e cultura é gravíssimo, é um distanciamento que está produzindo uma série de fracassos.

Dentro disso, eu acho que retomamos toda essa discussão sobre educação e comunicação como sendo duas dimensões do processo cultural. Se você não introduzir a cultura como mediação para a educação e para a comunicação, você simplesmente estabelece essa relação vertical, autoritária, de alguém que sabe para alguém que não sabe, quer dizer, você leva sempre uma informação. Eu acho que com isso a gente terminaria tentando desenvolver mais essa questão: informação e cultura.

JESUS — Eu creio que você já situou os elementos fundamentais da reflexão sobre isso. Eu não creio que poderia ir muito mais além. Somente dizer: como podemos ter uma concepção de comunicação que desconhece radicalmente o ponto de realização dela? Outro dia Ana Maria contava da maneira como os jornais manejaram a informação sobre a enfermidade de Tancredo Neves, onde o importante era: que informação era transmitida às pessoas? E desvalorizava-se radicalmente o que as pessoas estavam sentindo. Ignorava-se radicalmente, não era pertinente o que as pessoas estavam fazendo com aquele fenômeno. O que estava se passando com elas? Como o viam? Como o sentiam? Como sofriam com aquilo? Como o contavam? O que valorizavam ali? O que desvalorizavam? Isso não parecia relevante. A única coisa relevante era a fidelidade ao texto produzido pelos meios. Vê-se aqui, é claro, a exposição do ponto de vista do emissor, ou seja, a única coisa que importa é que chegue às pessoas o que eu quero dizer, exatamente como o esquema de uma concepção da política. Introduzir a cultura é produzir um espaçamento radical. É pensar que há comunicação na medida em que você assume o lugar no qual as pessoas vivem, dentro do qual as pessoas se colocam. E esse lugar é a cultura. Não é um lugar subjetivo. É objetivo, porém é uma objetividade com a espessura das dimensões culturais que tem a vida, por onde passa o religioso, o sexual, o poético, por onde passa tudo

isso. A Ana Maria me contou sobre aquele programa da Rede Globo, quando, no momento da morte de Tancredo Neves, começaram a recitar, a cantar, etc. Eu não sei se o conteúdo daquilo era reacionário, porém estava afinado com o que era comunicar-se com as pessoas naquele momento. Era assustador, era valorizar a dor, a emoção, a devoção religiosa, tudo aquilo. Eu não sei, nesse caso, que orientação política a Rede Globo tem. E não vamos retornar a Jânio Quadros, mas é possível que a história se repita, e revele que o fenômeno se dá por uma maior capacidade para valorizar — não no sentido pejorativo de manipular as pessoas — dimensões da vida das pessoas que nós desprezamos.

Eu gostaria somente de deixar aqui uma reflexão e colocá-la como uma proposta utópica, que, de alguma maneira, poderia, talvez, introduzir-se de um modo colateral ou transversal às demandas da instituição: a de trabalhar, em primeiro lugar, com uma tipologia de relatos populares. Eu penso que o nosso empobrecimento do popular passa por um desconhecimento das diferentes formas de narrar, porque, em última instância, quando eu falo do melodrama, já falo de um estereótipo, ou seja, falo de um elemento do gênero popular, porém já muito desgastado, muito trabalhado pela indústria cultural. Hoje, eu estou vendo na Colômbia, e aqui eu creio que é igual, ou mais, modos indígenas, culturas indígenas, nas quais o relato é um elemento primordial de funcionamento da vida do grupo, ou seja, não simplesmente para contar para fora, não. É um elemento fundamental da reprodução do grupo e da criatividade do grupo. Poder-se-ia fazer uma pesquisa que permitisse começar a diferenciar modos de narrar, fazer uma tipologia do indígena, do rural, do urbano, onde aparecerão muito misturadas tipologias temáticas, tipologias formais, tipologias expressivas. Uma vez mais, como eu disse antes, não se fala de qualquer coisa, de qualquer maneira; para falar de determinados temas se muda de registro, se muda de gênero. Então isso me pareceria importante. Eu pretendo fazer em Cali uma tipologia que vai desde o narrador indígena até a "vovozinha", que é a última forma que nós temos, na cidade, de narrador de contos aos netos. O segundo passo que eu daria seria o de caminhar para a História, a história dos movimentos sociais, na qual, incorporando essa tipologia de relatos populares, poderíamos deslocar a maneira de contar História. Então, nós poderíamos tomar isto como modelos e modos para narrar a história dos movimentos sociais, quebrando com todo documentalismo, com toda a busca de uma objetividade, sem tomar partidos, etc. E, por último, eu diria que somente se trabalharmos na tipologia de relatos — e depois nos pusermos a contar história — poderemos trabalhar a temporalidade do cotidiano sem ficarmos presos à descrição.

AUDIOVISUAIS, VÍDEOS e FILMES



RELAÇÃO DOS AUDIOVISUAIS, VIDEOCASSETES E FILMES A DISPOSIÇÃO PARA EMPRÉSTIMO

I — DO PROGRAMA DE RECURSOS PEDAGÓGICOS DO REGIONAL SUDESTE-SUL

1. *Audiovisuais (conjunto de "slides" sonorizados)*

ERA UMA VEZ — audiovisual produzido em 1974 — duração: aprox. 10 min.

A partir da lenda "O Bode e a Onça", procura evidenciar a necessidade de ter objetivos comuns para atividades de associação e desenvolve as etapas do planejamento.

WALTER — Audiovisual da série CLT — tema: Carteira do Trabalho — produzido em 1976-77 — duração: aprox. 15 min.

Mostra a ambigüidade da Carteira do Trabalho, sendo, por um lado, um documento (Contrato de Trabalho) que garante direitos conquistados e, por outro lado, um documento que controla o trabalhador.

VALDIR — audiovisual da série CLT — tema:

Jornada de trabalho — produzido em 1976-77 — duração: aprox. 15 min.

Mostra, através de um círculo vicioso (baixa remuneração — horas extras — desemprego e mão-de-obra mais barata), que não há solução individual para melhorar o salário.

Obs.: para iniciantes.

GERALDO — audiovisual da série CLT — tema: Fundo de Garantia por Tempo de Serviço — produzido em 1976-77 — duração: aprox. 15 min.

Mostra como funciona o FGTS e como se aplica o dinheiro do trabalhador; possibilita o debate ao comparar a Lei da Estabilidade (ainda teoricamente em vigor) com a lei que rege o FGTS.

Obs.: para iniciantes.

DIONÍSIO E O PLANTIO DE MILHO — audiovisual — produzido em 1979-80 — duração: aprox. 40 min.

Mostra, mediante o relato de um lavrador, o processo do avanço do capitalismo no campo.

VALDIR E O SINDICATO — audiovisual — produzido em 1979-80 — duração: aprox. 40 min.

Mostra, mediante o relato de um lavrador, o processo de luta para tornar um sindicato de lavradores mais autêntico.

2. Filmes e vídeos

A CAMPONESA E O SINDICATO — filme 16mm e vídeo em VHS — produzido em 1982 — duração: aprox. 10 min. Entrevistas.

Ao relatar sua própria experiência, uma lavradora explica por que a mulher deve se sindicalizar.

UM POUCO DA HISTÓRIA DO 1º SINDICATO RURAL — filme em 16mm e em vídeo VHS — produzido em 1982 — duração: aprox. 10 min. Entrevistas.

Um dos fundadores do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Campos (RJ) relata por que e como eles fundaram em 1932, o sindicato.

COMO COMEÇOU — filme 16mm e vídeo em VHS — produzido em 1982 — duração: aprox. 20 min.

Três fundadores da FETAG-RJ relatam lutas por terras em três regiões do Estado do Rio e a necessidade de articulação dessas lutas, o que os levou a fundar a Federação dos Trabalhadores Rurais do Rio.

NOSSA GREVE EM 1982 — vídeo em VHS — produzido em 1982 — duração: aprox. 35 min.

Documenta a greve dos canavieiros de Pernambuco a partir do momento da assembleia dos delegados sindicais até a vitória.

SOMOS NOVE MILHÕES — filme de 16mm e vídeo em VHS — produzido em 1983 — duração: 1ª parte: aprox. 10 min.; 2ª parte: aprox. 25 min.

A 1ª parte mostra assalariados rurais (bóias-frias dos Estados do Pará, Pernambuco, São Paulo e Paraná) que contam, através de entrevistas, suas dificuldades e as razões que os levaram à situação de bóia-fria.

Na 2ª parte, assalariados rurais dos mesmos Estados relatam, em forma de entrevista, as dificuldades enfrentadas para se organizarem e suas vitórias parciais conquistadas.

COM UNIÃO E TRABALHO — filme em 16mm e vídeo em VHS — produzido em 1983 — duração: aprox. 30 min.

Um trabalhador conta sua viagem para São Bernardo do Campo (SP) e relata por que e como foi fundada a Central Única dos Trabalhadores.

3. Vídeos (produzidos em U-Matic, cópias em VHS)

BATALHA EM GUARARAPES — produzido em 1984-85 — duração aprox.: 40 min.

Os moradores da Associação dos Moradores de Guararapes (Zona Oeste do Rio) reproduzem sua história em forma de ficção, tendo como centro a luta contra os despejos, mostrando a participação das demais associações e da FAMERJ como articuladora do movimento.

II CONGRESSO DA FAMERJ — reportagem — registro sobre o congresso realizado em 31/05, 1 e 2/06/85 — vídeo — duração: 29 min.

SÉRIE "RELATANDO UMA EXPERIÊNCIA" nº 1 — "Formação Sindical de Base — Químicos do ABC" — duração: 27 min. Junho/85.

Obs.: destinado a educadores, dirigentes e ativistas do movimento sindical.

BATALHA EM GUARARAPES II — reportagem — Documentário sobre um dia de luta contra uma ameaça de despejo no bairro Jardim Guararapes. Os personagens são os mesmos do primeiro vídeo, só que desta vez não há dramatização, um ano depois a realidade imita a ficção — duração: 29 min. — Reportagem realizada em 20 de setembro de 1985 e edição em outubro-85.

II — DA EQUIPE FASE-BELÉM

— Vídeos produzidos em VHS

UM AVANÇO NA LUTA — registro do II Congresso da CBB — Comissão dos Bairros de Belém — duração: 45 min.

EDUCAÇÃO PARA QUE E PARA QUEM — A luta pela educação em Belém — Escolas comunitárias — duração: 40 min.

III — DO CEPEPO (CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICA EM EDUCAÇÃO POPULAR) COM APOIO DA EQUIPE FASE-BELÉM

— *Vídeos produzidos em VHS*

QUEM MATOU BENEZINHO? — Documentário sobre o assassinato do Presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Tomé-Açu, no Pará. Realizado no dia seguinte ao assassinato. Neste vídeo os pistoleiros são entrevistados e, além de assumirem o crime, revelam o nome do mandante e a quantia recebida — duração: 29 min.

TERRA E LIBERDADE — histórias da luta pela terra numa perspectiva histórica. Do descobrimento do Brasil até os dias de hoje, com a discussão sobre a reforma agrária — duração: 45 min.

IV — DA EQUIPE FASE-SANTARÉM (ATUAL EQUIPE FASE-MANAUS)

- *Vídeo produzido em U-Matic com cópias em VHS e filme 16mm*

LAMPARINA — dramatização baseada na história da organização e luta dos lavradores de Santarém para tomarem o Sindicato. Em 4 episódios. Duração total: 2 horas e 20 min.

V — DA MONTEVÍDEO E CIPES COM APOIO DA EQUIPE FASE-SÃO PAULO

- **COMISSÃO DE FÁBRICA** — Relata a experiência da Comissão de Fábrica da Ford Ipiranga — duração: 40 min.

- VI — Espaço Comunitário** — Programa da TVE transmitido no dia 12.01.85, às 11 h. É um programa destinado ao movimento comunitário. Este foi um especial sobre mutuários. A

partir da exibição de partes dos vídeos **Batalha em Guararapes I e II**, enxertados com entrevistas, abre-se uma discussão entre representantes do BNH e da FAMERJ — duração: 45 min.



FASE

UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO POPULAR



ASSINE A **proposta**

EXPERIÊNCIAS EM EDUCAÇÃO POPULAR

Publicação Trimestral que relata e analisa as experiências mais significativas de Educação Popular.

Valor: Cz\$ 70,00

Rua das Palmeiras, 90 — Botafogo — 22270

Rio de Janeiro-RJ — Tel. 286-6797

Envie ainda hoje este cupom

Hanna

Nome																								
Rua																								
Bairro																			CEP					
Cidade													Est.				Tel.:							
Profissão															Data									

História da FASE

A FASE foi criada em 1961. Em sua origem, formava uma só organização com a Cáritas. Desenvolvia, entre outras atividades, um programa de alimentos.

A partir de 1965, a FASE tornou-se uma agência para projetos de desenvolvimento. Perguntava um padre: "quero construir uma escola na favela. Poderiam me ajudar?" E a FASE preparava a planta, elaborava o orçamento, buscava recursos e os repassava ao padre. Outro solicitava: "quero ajudar os lavradores da diocese a melhorar a sua produção. Como vocês poderiam ajudar?" A FASE elaborava, então, um projeto de assistência técnica e buscava os recursos para a diocese executá-lo.

Como havia carência de especialistas para a execução desses projetos, pedia-se à FASE enviar técnicos para assessorá-los. A FASE começou, então, a formar equipes técnicas em várias regiões do País.

Mas para a FASE, como para outros setores da sociedade brasileira, estava claro que o problema do atraso e da miséria não encontraria sua solução unicamente na técnica e no assessoramento para enfrentar problemas isolados. Era preciso que o povo marginalizado não incorporasse uma mentalidade de assistido, que recebe tudo pronto, mas aprendesse a participar. A comunidade local, pela auto-ajuda, era capaz de resolver parte de seus problemas. Foi assim que dos

anos 68 a 72, a FASE incentivou o "desenvolvimento comunitário".

Não era suficiente.

Dizia-nos o lavrador: "é muito bom ter a nossa organização comunitária, a nossa terra, aprender a plantar o milho e o arroz dentro de técnicas adequadas. O problema é que, amanhã, não teremos terra para plantar, já que estão querendo nos tirar a terra."

O morador da periferia dizia: "é muito bom a gente ter aberto as valas na rua para o escoamento das águas, mas lá no centro quem faz isso é o empregado da prefeitura."

A FASE voltou-se, então, para um trabalho mais educativo.

No campo, ao mesmo tempo que continuava a se preocupar com os problemas de produção e comercialização do pequeno lavrador, procurava ajudá-lo a enfrentar a questão da posse da terra e, para isso, a organizar-se coletivamente.

Continuava a auto-ajuda no bairro, mas o morador aprendia também que, como cidadão, pagador de impostos, podia reivindicar o que era direito dele e que a sua reivindicação teria mais força se fôsse junto com seus vizinhos.

E assim chegamos a nossa proposta de hoje.

Coordenação Executiva da FASE: Jorge Eduardo Saavedra Durão (Coordenador Nacional); Jean-Pierre René Joseph Leroy (Coordenador Nac. Adjunto) Matheus Henricus Otterloo (Coordenador Reg. Norte), Antonio Acioli de Siqueira (Coordenador Reg. Nordeste); Lorenzo Zanetti (Coordenador Reg. Sudeste-Sul).

Do seu interesse

Durante longos anos junto aos Movimentos e Organizações Populares a FASE registrou as experiências no campo da Educação Popular. Continua documentando as experiências de que participa e de que toma conhecimento. Recentemente abriu um Setor de Documentação, aberto aos Agentes de Pastoral, Pesquisadores, Educadores, Estudantes e a todas as pessoas interessadas na questão da Educação Popular.

Endereço: Rua das Palmeiras, 90 Botafogo, Rio de Janeiro
tel. 286-6797.

FASE NACIONAL

Rua das Palmeiras, 90
Botafogo
22270 – Rio de Janeiro-RJ
Tel.: (021) 286-6797

Av. Beira-Mar, 216/401
Castelo
20021 – Rio de Janeiro-RJ
Tels.: (021) 262-3406 e 262-2158

FASE REGIONAL NORTE

Rua Bernal do Couto, 1 329
60030 – Belém-PA
Tel.: (091) 222-0318

Av. Pedro Pinheiro Paes, 330
68440 – Abaetetuba-PA
Tel.: (091) 751-1181

Bragança-PA
(em implantação)

Rua Valério Botelho de Andra-
de, 448
São Francisco
60063 – Manaus-AM
Tel.: (092) 234-6761

Rua Godofredo Viana, 945
65900 – Imperatriz-MA
Tel.: (098) 721-4474

Rua dos Afogados, 405
Centro
65010 – São Luís-MA

FASE REGIONAL NORDESTE

Rua Cedro, 52
Casa Amarela
52071 – Recife-PE
Tel.: (081) 268-3242

Av. Júlio Brasileiro, 1152-A
Heliópolis
55300 – Garanhuns-PE
Tel.: (081) 761-0447



Rua Professor João Bosco, 73
Parque Araxá
60430 – Fortaleza-CE
Tel.: (085) 223-4056

Itabuna-BA
(em projeto)

FASE REGIONAL SUDESTE/SUL

Av. Presidente Wilson, 113,
Conj. 1301
Castelo
20030 – Rio de Janeiro-RJ
Tel.: 220-7198

Rua General Osório, 83, sls.
1306/7
29020 – Vitória-ES
Tel.: (027) 223-7436

Rua Lofgren, 1651 – c/6
Vila Clementino
04040 – São Paulo-SP
Tel.: (011) 549-3888

Rua Gaspar Martins, 470
90220 – Porto Alegre-RS
Tel.: (051) 225-0787

Vale do Guaporé (MT)
(em projeto)

Zona Canavieira (SP)
(em projeto)

PROGRAMAS ANEXOS

Projeto Tecnologias
Alternativas

Rua João Afonso, 60-A
22261 – Rio de Janeiro-RJ
Tel.: (021) 286-9641

Programa de Saúde

Rua Rui Barbosa, 200
55300 – Garanhuns-PE
Tel.: (081) 761-0941

FASE FASE FASE FASE FASE

A SERVIÇO DA EDUCAÇÃO POPULAR

