



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS

LETÍCIA REIS AMARAL

**TODOS SÃO FRANCISCO – IMAGENS AUDIOVISUAIS E ENCONTRO COM A
SINGULARIDADE**

Fortaleza-CE

2014

LETÍCIA REIS AMARAL

TODOS SÃO FRANCISCO – IMAGENS AUDIOVISUAIS E ENCONTRO COM A
SINGULARIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Linguagens, da Universidade Federal do
Ceará, como requisito parcial para obtenção do
Título de Mestre em Comunicação. Área de
concentração: Mídia e Práticas Socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. Silas José de Paula

FORTALEZA-CE

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Biblioteca de Ciências Humanas

A515t Amaral, Leticia Reis.

Todos são Francisco – imagens audiovisuais e encontro com a singularidade / Leticia Reis Amaral. – 2014.

136 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2014.

Área de Concentração: Ciências Sociais Aplicadas. Comunicação.

Orientação: Prof. Dr. Silas José de Paula.

1.Souza, Francisca Charliane de Oliveira. Todos São Francisco(Filme) – Crítica e interpretação.

2.Curta-metragem – Fortaleza(CE). 3.Crítica cinematográfica – Fortaleza(CE). 4.Gravações de vídeo – Produção e direção. 5.Jovens da cidade – Fortaleza(CE) – Atitudes. I. Título.

CDD 791.43655

LETÍCIA REIS AMARAL

TODOS SÃO FRANCISCO – IMAGENS AUDIOVISUAIS E ENCONTRO COM A
SINGULARIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Linguagens, da Universidade Federal do
Ceará, como requisito parcial para obtenção do
Título de Mestre em Comunicação. Área de
concentração: Mídia e Práticas Socioculturais.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

.....
Prof. Dr. Silas José de Paula (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

.....
Profa. Dra. Inês Silvia Vitorino Sampaio
Universidade Federal do Ceará (UFC)

.....
Profa. Dra. Maria Terezinha de Castro Callado
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus pais
Ao tio Rubem Ribeiro Amaral Júnior
A Charliane Oliveira, Janáina Cunha e Suyane Moreira
A Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo apoio com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Silas José de Paula pelo apoio e orientação, sobretudo em momentos difíceis.

Minha gratidão pelas suas palavras: “Seu trabalho está pronto. Agora é só escrever”. Depois disto escrevi.

Aos professores participantes da Banca examinadora Inês Sílvia Vitorino Sampaio e Tereza Callado pelo tempo e valiosas colaborações e sugestões. À Tereza Callado porque mais que professora foi grande amiga.

Aos meus professores do Mestrado, em especial Wellington de Oliveira Júnior que disse: “Você consegue!”, entre muitas outras declarações de mestre “contemporâneo” nas palavras de Agamben. Foi ele quem também nos conduziu a um providencial mergulho em Michel Foucault e Giorgio Agamben.

Aos professores entrevistados, em especial Simone Lima e Valdo Siqueira. Simone Lima me recebeu várias vezes para conversas sobre os rumos da pesquisa. A ela minha gratidão. E Valdo Siqueira, este, esteve ao meu lado do início ao fim da pesquisa.

Aos meus colegas da turma de mestrado e do jornalismo, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas, em especial Leila Lopes e Maria Clara Sidou.

“E o serem gerados pela própria maneira é a
única felicidade verdadeiramente possível para
os homens.” (Giorgio Agamben)

RESUMO

O curta-metragem “Todos São Francisco”, de 14 minutos, dirigido pela jovem cearense Charliane de Oliveira é o ponto de partida para este trabalho de pesquisa. Relata histórias pessoais de uma família moradora no Morro de Santa Terezinha a partir de seus depoimentos e imagens do cotidiano desses personagens. Foi escolhido como objeto por ter sido um vídeo relevante entre a produção audiovisual recente na cidade de Fortaleza, tendo sido reconhecido e premiado nacionalmente em festivais relevantes como o Kinofórum (SP-2010). A partir de uma análise fílmica do vídeo há um trabalho de imersão no cotidiano de jovens da periferia de Fortaleza envolvidos com formações e produções audiovisuais. O foco da atenção é para a relação dos jovens *videomakers* com a produção fotográfica e audiovisual e o devir desse contato. A força das imagens audiovisuais e a relação delas com o processo de construção de singularidade, com o auxílio das reflexões teóricas de Walter Benjamin, Felix Guattari, Roland Barthes, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, entre outros, compõem o objeto desta investigação. Entre os encaminhamentos, o de que as imagens audiovisuais auxiliam na formação de uma consciência crítica e no encontro com a singularidade de cada envolvido.

Palavras-chave: Fotografia, Audiovisual, singularidade, juventude.

ABSTRACT

The short film "They are all San Francisco", 14 minutes, directed by young Ceará Charliane Oliveira is the starting point for this research. Recounts personal stories of a family resident in the Morro de Santa Terezinha from their testimonies and pictures of the daily lives of these characters. Was chosen as the site for being a relevant video among the latest audiovisual production in the city of Fortaleza, having been recognized and awarded for nationally significant festivals like Kinoforum (SP). From a film analysis of the video there is an immersion in the daily work of young people from the outskirts of Fortaleza involved with training and audiovisual productions. The focus of attention is on the relationship of young videomakers with photographic and audiovisual production and the future of this contact. The power of audiovisual images with support for theoretical reflections of Walter Benjamin, Felix Guattari, Roland Barthes, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, among others is the subject of this investigation. Among the forwards, the audiovisual images that assist in the formation of a critical consciousness and the renewal processes of individuation.

Key words: Photography, Audiovisual, uniqueness, youth.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Still</i> do Vídeo “Todos São Francisco”	11
Figura 2 - <i>Frame</i> de “Todos São Francisco”	18
Figura 3 - Fortaleza Antiga, Praia do Mucuripe com muitos coqueiros à beira mar	21
Figura 4 - <i>Frame</i> de “Todos São Francisco”, garoto comendo pão	34
Figura 5 - <i>Frame</i> de “Les 400 coups” de François Truffaut.	34
Figura 6 - O fotógrafo Karl Dauthendey, pai do poeta e a sua noiva. Fotografia de Karl Dauthendey.	40
Figura 7 - Trecho denominado de “Barracão” na enseada do Mucuripe	52
Figura 8 - Pracinha do Conjunto São Pedro, Vicente Pinzón, Mucuripe	59
Figura 9 - Placa da Rua Dolor Barreira	60
Figura 10 - Rua Dolor Barreira	60
Figura 11 - Rua Primavera, conjunto São Pedro, Vicente Pinzón, Mucuripe	60
Figura 12 - Rua Dolor Barreira num trecho sem calçadas	61
Figura 13 - Lixo na Avenida Dolor Barreira	62
Figura 14 - Fotografia de Charles Clifford. Casa em Alhambra (Granada)	83

SUMÁRIO

Introdução	10
1 Todos São Francisco – Apresentação e análise fílmica do vídeo curta-metragem “Todos São Francisco”	18
2 Os autores e seus vídeos – Quem são os sujeitos realizadores do vídeo	38
2.1 - Os criadores, a globalização e a pós-modernidade	38
2.2 - A formação audiovisual que os <i>videomakers</i> receberam	45
3 O passeio pelo campo da pesquisa [do Método]	54
4 4.1 Pequenos cineastas, suas imagens e manifestações de resistência – Um diálogo com Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman	72
4.2 – Imagem e Construção de Singularidade – a pesquisa num diálogo sobre singularidade e estética com Felix Guattari e Roland Barthes	80
5 Encaminhamentos	85
6 Referências	91
7 Anexos	94
Anexos de A a F - Entrevistas com jovens <i>videomakers</i>	
Anexo A - Charliane de Oliveira	95
Anexo B - Janaína Cunha	101
Anexo C – Gabriel dos Santos Silva	108
Anexo D - Suyanne Moraes Rodrigues	112
Anexo E – Anderson Gama	116
Anexo F – Luís Santiago	121
Anexos de G a I - Entrevistas com professores dos <i>videomakers</i>	
Anexo G - Élcio Batista	125
Anexo H - Valdo Siqueira	129
Anexo I - Valentino Kmmment	133
Anexos de J a M	
Entrevistas com familiares dos <i>videomakers</i>	
Anexo J – Maria Costa Cunha	136
Anexo K – Maria do Socorro	139

Introdução

Memorial, singularidade e o encontro com o objeto da pesquisa

Toda pesquisa começa com uma semente. Esta semente é plantada, brota e se desenvolve. Ou não. Caso vingue, dará seus frutos: ideias para um mundo melhor. Por isso, antes de apresentar a face deste trabalho de pesquisa, me detenho brevemente sobre a semente que me levou até ele. Chamo de semente o que poderia também chamar de caminho, trajetória, percurso. E sabemos que a gênese desta semente se confunde com a gênese do eu pesquisador. Do eu singular.

Ainda adolescente tive certeza de que gostaria de estudar para ser jornalista. A decisão teve influência da minha família, que sempre me incentivou a escolher uma profissão pelos caminhos que me trouxessem mais alegria. Assim, não foi difícil notar que os textos eram para mim um campo confortável, prazeroso e [quase] seguro. Sobretudo os textos de autores que eu admirava.

Ingressei no curso de comunicação social da UFC em março de 1995, onde tive o primeiro contato com a riqueza das ciências humanas, da filosofia, da ciência da comunicação. Os planos do começo eram de escrever em jornal impresso. Mas meus caminhos profissionais me levaram antes ao telejornalismo. Por esta razão minhas pesquisas na graduação também se encaminharam para os estudos sobre televisão. Minha monografia na graduação, sob orientação do professor Silas José de Paula, investigou questões sociológicas ligadas à comunicação. Nesta época fui motivada aos estudos sobre estética, sobre os motivos da existência e sobre os por quês dos programas de televisão de linha assistencialista. Com o título “O pai dos pobres” o estudo se propôs a uma análise de um programa de tevê assistencialista. Este foi o meu primeiro projeto de pesquisa científica e me levou à graduação em 1999.

Ao concluir a graduação eu tinha dois sonhos: exercer o jornalismo e prosseguir com os estudos acadêmicos. Desejava avançar nas pesquisas e na leitura dos filósofos, numa continuidade na vida acadêmica, *habitat* criativo, vivo, pulsante que me motiva sobremaneira. Por isso, além do exercício do jornalismo pelos últimos quinze anos, retornei à universidade em 2009 para a realização de uma pós-graduação *latu sensu*: o curso de Especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFC. Minhas mais fortes impressões vieram das aulas de semiótica e filosofia da imagem. Nesse mesmo tempo também fui aluna ouvinte no mestrado do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UECE, onde conheci um pouco mais acerca das ideias de Walter Benjamin, através das aulas e do grupo de estudos “Walter Benjamin e a filosofia contemporânea”, ambos sob tutela da professora Tereza Callado.

Em 2011 participei do Festival de Jovens Realizadores do Audiovisual do MERCOSUL, em Fortaleza. Foi quando tive o primeiro contato com a produção audiovisual amadora local. Entre os filmes que chamaram minha atenção estava *Todos São Francisco*, um curta-metragem de 15 minutos, realizado por uma jovem cearense de 20 anos. Uma película autobiográfica, cheia de sensibilidade, que conquistou o júri na mostra KinoOikos, Formação do Olhar, do 21º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (Kinofórum) e ganhou o Prêmio SESC TV para diretores estreadantes, escolhido pelo júri SESCTV, dentre os filmes exibidos na seção KinoOikos, no ano de 2010. Antes o vídeo também venceu o primeiro edital da Secretaria do Audiovisual (MinC) para projetos de roteiros de jovens egressos de projetos sociais, de instituições não governamentais que trabalham o audiovisual como linguagem. O curta também foi selecionado para o VI Curta Canoa, realizado em setembro de 2010 em Canoa Quebrada, Ceará.

Figura 1: Still de “Todos São Francisco”



Foto: Camila Leite.

A partir do encantamento com *Todos São Francisco* e com os jovens *videomakers* que o confeccionaram fui construindo o objeto desta pesquisa. Os realizadores do vídeo receberam formação na ONG Aldeia, uma célula que incentiva jovens excluídos dos meios audiovisuais a se expressarem através das imagens. É sediada nas comunidades invadidas no território do Morro de Santa Terezinha, bairro Vicente Pinzón, na região denominada de Grande Mucuripe. A região se localiza ao longo da enseada homônima e tem como ponto extremo a Ponta do Mucuripe. Fica a aproximadamente quatro quilômetros a leste do centro da cidade. O lugar que foi porto para a ancoragem dos holandeses em 1649 se transformou numa vila de pescadores com dois centros habitacionais: um à margem esquerda do Riacho Maceió e outro à sua margem direita. À margem esquerda do Riacho Maceió, à beira-mar, foi construída uma igrejinha que ficou conhecida como a Capela dos Pescadores, hoje Igrejinha

de São Pedro, e à margem direita do Riacho Maceió, no alto da duna, foi construída a Igreja de Nossa Senhora da Saúde. Nos anos 1940, o Mucuripe foi escolhido como o local para o Porto do Mucuripe, sendo o ramal ferroviário reformado para atender ao porto. Nos anos 1950, este bairro deixou de ser um bairro de pescadores e expandiu-se. Hoje, é uma das áreas de maior especulação imobiliária de Fortaleza. E mesmo com toda a transformação no bairro, neste ainda acontece, às quintas-feiras, a tradicional Feira do Mucuripe, montada ao redor da igreja de Nossa Senhora da Saúde.

A região onde a ONG Aldeia atua foi escolhida a partir da identificação de estatísticas de registro de baixo IDH (Índice de Desenvolvimento Humano). Como organização não governamental, a Aldeia foi criada em 2004 como instituição sem fins lucrativos. É especializada em cultura, comunicação, educação, infoinclusão e audiovisual. Segundo seus atuais diretores, os professores Simone Lima e Valdo Siqueira¹, as atividades da ONG são dirigidas para o desenvolvimento do olhar crítico sobre a mídia, assim como para uma concepção e execução de projetos para a sensibilização de jovens e adultos sobre a importância das tecnologias comunicacionais. Os atendidos também são alertados sobre a necessidade da apropriação dos meios de produção cultural. Os adolescentes e jovens participantes são estimulados a não serem apenas receptores de informações, mas atores sociais ativos no processo de produção, circulação e consumo dos bens culturais. As bases da ONG vêm de uma concepção educacional emancipadora que estimula a infoinclusão e compreende que o cenário contemporâneo exige cada vez mais sistemas interativos e não lineares que favoreçam ações vivas de compartilhamento para o resguardo da memória e difusão cultural. Numa concepção voltada para a emancipação, A ONG Aldeia tem como missão promover a participação, o desenvolvimento educativo e cultural de crianças, assim como do senso crítico das mesmas. Os jovens são incentivados a participar da defesa de seus direitos e da construção de uma nova cidadania. Esses estímulos se dão, sobretudo, a partir de suas capacidades de comunicação, expressão e criação, através da utilização de suportes audiovisuais e das tecnologias da informação e comunicação. Desta forma, segundo os fundadores e diretores da ONG, o trabalho desenvolvido pretende colaborar para o desenvolvimento cultural, com o respeito à diversidade, promovendo a cultura de paz entre jovens mais críticos, participativos e solidários. Entre os objetivos da Aldeia está a realização

¹ Os dados biográficos e entrevistas completas com os entrevistados desta pesquisa podem ser conferidos nos anexos desta pesquisa, assim como em alguns trechos inseridos ao longo do texto desta dissertação.

de ações que contribuem para a afirmação da cidadania, desenvolvendo a cultura da paz e a ética, a fim de consolidar direitos universais e garantir a inclusão social.

Entre os principais projetos desta ONG está o projeto *Escola de Mídia*. Um projeto dirigido à formação de crianças, adolescentes e jovens em escolas públicas, envolvendo a comunidade escolar. O projeto *Escola de Mídia* tem como objetivos explorar os potenciais educativo e cultural dos meios de comunicação e sistemas de informação e promover capacitações a partir do ensino das tecnologias audiovisuais. Os idealizadores deste trabalho declararam em entrevistas que acreditam nestas ações como forma de criar espaços de reflexão e debates sobre a relação entre a linguagem audiovisual e a educação, assim como ampliar a capacidade de expressão e criação, transformando os envolvidos em produtores e emissores de suas próprias mensagens audiovisuais.

A ONG Aldeia é também um “Ponto de Cultura²”, projeto ligado ao Ministério da Cultura do Brasil (MinC), responsável pelo fomento de atividades culturais em todo o Brasil. Como “Ponto de Cultura” é responsável por identificar e estimular indivíduos e locais onde existem gestos culturais, por menores que sejam. Motivados, os “Pontos de Cultura” se interligam e formam uma rede multifacetada onde se podem encontrar as mais variadas formas de identidades de tempos e espaços equidistantes, sobretudo através da internet, em que pontuam os processos de cultura do conhecimento livre.

A partir dos vídeos produzidos no interior desta ONG, em especial o vídeo *Todos São Francisco*, traçamos um caminho através das imagens audiovisuais e para a expressão da singularidade de cada jovem realizador. O que podem as imagens audiovisuais na construção da singularidade desses *videomakers*? É a pergunta que fazemos, que perseguimos.

2 O projeto “Pontos de Cultura” surgiu no ano de 2004 como parte do “Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva”, do Ministério da Cultura do Brasil (MinC). Na primeira etapa do projeto foram disponibilizados R\$ 15 milhões para serem aplicados em 214 projetos selecionados por uma comissão especial, entre 840 projetos enviados de todo o país. Os projetos foram implementados por entidades governamentais ou não governamentais, que visam o a realização de ações de impacto sociocultural nas [comunidades](#). Em abril de 2010, havia 2,5 mil “Pontos de Cultura” instalados em 1.122 cidades brasileiras, atuando em [redes sociais](#), estéticas e políticas. Um aspecto comum a todos é a diversidade cultural e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade. Os “Pontos de Cultura” podem ser instalados em uma casa ou em um grande centro cultural. A partir desse ponto, desencadeia-se um processo orgânico, agregando novos agentes e parceiros e identificando novos pontos de apoio. Entre eles: a escola mais próxima, o salão de alguma igreja, a sede da sociedade de amigos do bairro, grupos de praticantes de capoeira ou mesmo a garagem de algum voluntário. Quando firmado o convênio com o MinC cada Ponto de Cultura recebe a quantia de R\$185 mil, em cinco parcelas semestrais, para investir conforme o projeto apresentado. Parte do incentivo recebido na primeira parcela (no valor mínimo de R\$ 20 mil) é para a aquisição de equipamento [multimídia](#) (usando [software livre](#) oferecido pela coordenação) composto por [microcomputador](#), [mini-estúdio de gravação](#) de CDs, [câmera digital](#), [ilha de edição](#) e o que mais for importante para o “Ponto de Cultura”.

Questionamento que dirigimos aos jovens pesquisados, aos professores deles e aos filósofos Walter Benjamin, Félix Guatarri, Roland Barthes, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben com mais ênfase.

Uma das maiores intrigas: de que forma os jovens frequentemente com tantas dificuldades nas letras, vítimas da ausência da responsabilidade do estado com educação e outras áreas sociais, conseguem ter tanto êxito na leitura e percepção da linguagem audiovisual e realização de roteiros audiovisuais? Como se dá a construção dessa intimidade? E como o contato com as imagens audiovisuais contribui com essas novas singularidades? Digo “êxito” pela qualidade das produções, que quase parecem feitas por estúdios de produção profissionais, fazendo uma razoável leitura da linguagem audiovisual a qual se propõem. Prova disso seria a conquista de júris de festivais de referência como o Kinofórum (SP). E digo êxito também pelo empoderamento proporcionado aos realizadores pelo domínio desta linguagem audiovisual: um êxito na construção da singularidade desses jovens, e outro êxito na estética de imagens audiovisuais.

Numa das entrevistas em profundidade com a jovem Francisca Charliane de Oliveira, a jovem realizadora de *Todos São Francisco*, escutei a seguinte declaração: “Foi quando eu estava fazendo o *Todos São Francisco* que eu realmente descobri a história da minha família, quem são eles, o que pensam e principalmente: o que sentem”³. E mais: “Antes eu tinha vergonha do meu nome: Francisca. Hoje eu tenho tanto orgulho do meu nome que até quando me chamam de Chiquinha eu fico feliz”. E continua: “Essa nova Charliane veio com a realização e a minha própria audiência de *Todos São Francisco* e de outros vídeos que fiz.”

Para a menina *videomaker* as imagens e a formação crítica e audiovisual trouxeram uma nova percepção de vida. Formaram uma nova singularidade com nova percepção de mundo [mais crítica], com autoconfiança, fé e esperança no presente e no futuro, então com mais auto-estima.

Uma confirmação do pensamento de Walter Benjamin sobre o poder das imagens é expressada no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do

3 Entrevista completa e dados biográficos de Francisca Charliane de Oliveira, assim como entrevistas e dados biográficos dos demais jovens envolvidos nesta pesquisa, nos Anexos.

nosso tempo objeto das inervações humanas – é essa tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1985, p.174)

Captados pela força dessas imagens reveladoras do acaso, os jovens investigados aqui fazem da fotografia e seus desdobramentos objeto de estudo e paixão. Eles são aqui conhecidos numa pesquisa qualitativa, através de entrevistas em profundidade, do acompanhamento de suas participações em duas oficinas de formação em fotografia e vídeo⁴. Também como método, fizemos entrevistas com pais dos jovens *videomakers*, parentes, professores e diretores-realizadores desses projetos audiovisuais (ONG Aldeia/projeto Escola de Mídia). Estas contribuíram bastante para o aprofundamento das discussões. Outra parte fundamental do método é a análise filmica do vídeo *Todos São Francisco*, além da audiência de outros vídeos, porém sem análises filmicas destas demais peças audiovisuais. Numa investigação cartográfica passeio com alegria e muita curiosidade pelo cotidiano desses realizadores, pelo campo onde habitam, em especial o Morro de Santa Terezinha, e pelos campos onde estiveram eles para gravar seus pequenos documentários, em sua grande maioria, autobiográficos. Nesses campos tenho aprendido infinitamente mais do que o que esperava aprender quando comecei a pesquisa. Numa cartografia (PASSOS, 2010) francamente emocional virei fã de muitos deles, ou seja, ganhei ídolos no cenário audiovisual local, ganhei também amigos, filhos e mães, mais que meramente novos conhecidos ou indivíduos pesquisados e observados.

Embora eu desconfie que em ciências humanas definir uma hipótese não tenha tanta relevância e muitas vezes nem é possível, bem diferente do que ocorre nas pesquisas de ciências exatas, parto de uma hipótese de que as ferramentas audiovisuais, de comunicação e antropologia visual podem ajudar na formação de novas singularidades e na ampliação da capacidade de expressão dos sujeitos. Entre os encaminhamentos que prevejo está o da necessária continuidade de uma assistência educacional, afetiva, social, possivelmente pelos caminhos do pensamento, da reflexão e do audiovisual – fotografia, cinema, roteiro, edição - para estes jovens que podem se revelar autores do cinema pós-humano – aquele que chega para mudar de fora para dentro – no caso do público – e de dentro para fora – no caso dos próprios realizadores.

4 As oficinas acompanhadas para a realização desta pesquisa aconteceram durante o Festival de Jovens Realizadores em Audiovisual do MERCOSUL, entre 21 e 25 de junho de 2011. As oficinas acompanhadas foram as de “Introdução à Linguagem de Vídeo” e “Fotografia Documental”.

Meu objetivo geral com esta pesquisa é analisar, sob a ótica daqueles que não encontram espaço na mídia, a produção pertinente a grupos de realizadores independentes que se formam no interior de organizações sociais das comunidades periféricas da cidade de Fortaleza e a relação desta produção audiovisual com produção de singularidade.

Entre meus objetivos específicos quero explorar o universo audiovisual enquanto teia de formação e difusão de conteúdos imagéticos e elaborar como extensão de estudo um mapa antropológico sobre indivíduos formados neste meio. Pretendo também compreender a realidade desse público realizador, o que escolhem como conteúdos de seus vídeos, como produzem e em que condições o fazem. Devo avaliar como são escolhidos os temas relativos aos vídeos produzidos por estes adolescentes. E analisar até que ponto estes vídeos carregam caracteres identitários relativos às comunidades assistidas. Pretendo investigar se são eles capazes de leituras críticas de seus cotidianos e em que tipo de indivíduos novos se transformam. E enfim disponibilizar através de meios eletrônicos todos os dados levantados na presente pesquisa a fim de servirem de fontes primárias para outras pesquisas.

Neste sentido levanto a atualidade de conceitos de Walter Benjamin, transportando-os para os tempos atuais. À luz dos pensamentos dele e de outros filósofos comunicacionais, observo e analiso em um recorte próximo (Morro de Santa Terezinha, Fortaleza-CE) os modelos de comunicação que utilizam peças audiovisuais para a compreensão e a transformação dos mecanismos sociais e culturais em populações que, há pouco tempo, tinham práticas culturais desvinculadas do estímulo visual trazido pelo sopro vital das novas tecnologias.

No primeiro capítulo deste trabalho faço uma análise fílmica profunda, *frame⁵ a frame*. Sigo os passos da análise fílmica apontados pelos teóricos Christian Metz, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lélé, os quais afirmam que é através da reflexão sobre os filmes que gostamos que conseguimos alcançar as verdades sobre a arte do filme. Deste mergulho, que não foi um dos primeiros passos desta pesquisa, emergi como que com uma rede repleta de novas ideias e sentimentos. Bem mais do que quando apenas assistia ao vídeo. Foi nesta

⁵ *Frame* é cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual. Em inglês fala-se em “*film frame*” ou “*video frame*”, conforme o produto em questão tenha sido realizado em película (tecnologia cinematográfica) ou vídeo (tecnologia eletrônica, seja ela analógica ou digital). Em português, em geral usa-se o termo fotograma para as imagens individuais de um filme, reservando a palavra *frame* apenas para as imagens de vídeo, e usando “quadro” ou “imagem” para produtos audiovisuais genéricos, produzidos em qualquer tecnologia.

fundamental imersão que percebi que estava a observar um objeto riquíssimo, ou como diria Metz: uma “obra fantástica”. Concordo⁶ com o autor quando este afirma: “Uma obra fantástica só é fantástica se convencer (senão é apenas ridícula) e a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento” (METZ, 2012, p.17). E já neste primeiro capítulo é iniciado o diálogo com aquele que é a linha condutora de toda esta pesquisa, o filósofo Walter Benjamin. Neste primeiro contato com Benjamin observamos as crianças moradoras do Morro de Santa Terezinha no seu vai e vem pela comunidade como se fossem pequenos *flaneurs*, pequenos observadores (BENJAMIN, 2006).

No capítulo seguinte, sobre os autores e seus vídeos, dá-se início a uma investigação estética propriamente dita numa relação com os sujeitos realizadores. Assim, para filosofar sobre as imagens audiovisuais, que vamos compreender como uma série de fotografias que se organizam em *frames* que se sucedem, trazemos Walter Benjamin novamente para uma ampliação da discussão teórica sobre estética. Isto é feito a partir de um diálogo com alguns de seus mais célebres ensaios, entre eles: *A Fotografia*, que está no livro *Passagens, Pequena História da Fotografia e A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Aqui são também investigados os sujeitos produtores destas imagens sob a luz da teoria. Para isto há o momento de entender o conceito de juventude, como nos trazem Pierre Bourdieu, com o reconhecido ensaio *A juventude é apenas uma palavra*, Machado Pais e Edgar Morin. Para compreender esta mesma juventude numa relação com as novas tecnologias trazemos conceitos de Lúcia Santaella sobre “pós-humano” e Nestor Garcia Canclini. E já aqui neste capítulo vamos começar a reflexão sobre singularidade, a partir de Felix Guattari e Gilles Deleuze, discussão esta, sobre singularidade e sua relação com as imagens audiovisuais, que será ainda mais aprofundada no último capítulo, antes dos encaminhamentos.

A proposta do capítulo seguinte é apresentar o método seguido nesta pesquisa. E sobre metodologia dialogamos com John B. Thompson com sua proposta etnográfica da *Hermenêutica em Profundidade* (HP) e com as ideias acerca de “cartografia”, método

⁶ Outro ponto de vista também deve ser lembrado e registrado aqui. O de que alguns artistas e/ou autores foram execrados ou simplesmente não reconhecidos em suas épocas. Van Gogh é um exemplo emblemático. Um regime escópico, ou regime de visualidade de uma época, muitas vezes percebe e admira narrativas hegemônicas, deixando de lado formatos alternativos.

incentivado por Felix Guattari e Gilles Deleuze, mesmo método sobre o qual também teoriza Yves Winkin, nos aconselhando a um trabalho de envolvimento.

A discussão mais profunda desta pesquisa fica guardada para o quarto capítulo antes dos encaminhamentos, quando iremos refletir sobre o problema que norteou todo o trabalho: afinal, o que podem as imagens sobre a singularidade de um indivíduo? Vamos perguntar isto a Walter Benjamin, Felix Guattari e Roland Barthes. Aproveitamos o ensejo para refletir sobre resistência. Entrelaçamos as ideias de Walter Benjamin com a metáfora do seu “Anjo da História” e dos “vagalumes” trazidos por Pasolini em Georges Didi-Huberman.

Tendo em vista que o programa do mestrado em comunicação da UFC detém seus olhos sobre o patamar transformador ao qual se lançou a educação e a comunicação fora dos ditames da pedagogia tradicional, faz-me pensar o quanto uma investigação com tais características pode auxiliar na compreensão e interpretação do enorme diferencial contido nas relações estabelecidas entre educação alternativa, novas tecnologias audiovisuais e as periferias urbanas da cidade de Fortaleza.

CAPÍTULO 1

Todos São Francisco – Apresentação e análise filmica do vídeo curta-metragem *Todos São Francisco*

Num ritmo mais ou menos lento e compassado de um *rap*, parecido com o ritmo comum do dia-a-dia, desapressado, nem devagar demais, nem rápido demais, as imagens de pessoas simples em uma comunidade desfavorecida socialmente invadem a tela e prendem a atenção de qualquer espectador minimamente sensível. São imagens do curta-metragem *Todos São Francisco*, realizado por uma jovem estudante cearense em 2010.

O que se vê em 15 minutos do vídeo é uma história comum e ao mesmo tempo marcante: a história de uma família pobre composta por uma mãe solteira e seus oito filhos. A partir de pontos de vista-depoimento de cada um deles viajamos pela saga de uma família com suas dores e alegrias: a dor de não ter pai; a alegria de ter uma mãe incrivelmente forte; a dor de não ter muitas oportunidades; a alegria de ter e construir uma singularidade que os revela grandes em uma família na qual todos os filhos foram chamados de Francisco. A mãe é dona Socorro, hoje aposentada. Mas do pai pouco ou nada sabem. Cada um veio de um genitor distinto: homens que se foram e não mais voltaram, jamais.

Numa luz dilacerante de uma cidade que explode de sol percebemos cada centímetro desses personagens e seu *habitat*. A pele queimada de sol, o sol que é forte mas

não arde na hora da pelada de domingo, a luz que estoura a cor branca das casas e antenas parabólicas, a luz tremenda que vem do litoral, refletida do mar, que eles veem todos os dias lá de cima do morro, testemunhas privilegiadas de uma beleza inominável.

Figura 2 – Frame de *Todos São Francisco*



Como bem advertem Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em *Ensaio Sobre a Análise fílmica*, análises fílmicas como a que apresento agora são de extrema importância em “dissertações de mestrado, teses relativas a filmes, diretores e questões cinematográficas” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.9). Fundamental nesse trabalho é, não só ver o filme, mas revê-lo e examiná-lo tecnicamente. “Desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.12).

Confesso que mesmo já tendo visto o curta-metragem analisado agora por diversas vezes, enxerguei-o de uma forma peculiarmente nova ao realizar o trabalho de análise fílmica. Vamos a ela!

Na abertura do vídeo *Todos São Francisco* aparecem os créditos “Selecionado pela Secretaria do Audiovisual, Governo Federal. Um vídeo de Nany Oliveira”.

O curta é iniciado com uma imagem panorâmica da comunidade do Morro de Santa Terezinha, região litorânea, tendo ao fundo o horizonte da capital Fortaleza. A partir daqui planos e sequências vão se encadear numa lógica que fará com que esta história se conte por conta própria. Esta primeira imagem parte da copa verde de uma árvore e desce lambendo o céu. É uma imagem panorâmica vertical, ou seja, um movimento de câmera de cima para baixo, que desce do céu azul claro e sem nuvens, de um dia ensolarado, até revelar as edificações da capital. Ao fundo estão arranha-céus, muitos, tantos que não deixam brechas na linha do horizonte. Mais próximo do espectador: casinhas amontoadas, casinhas de alvenaria sem reboco, com tijolos à mostra e frágeis telhados, irregulares telhados, e que embora frágeis guardam a poesia de ser palco para o passeio dos pequenos felinos, gatinhos, que estão por todo o morro. Como veremos em uma cena posterior deste documentário: gatos em seu balé. Quando este primeiro movimento de câmera termina vemos uma cidade que se divide em duas: a da prosperidade socioeconômica e a da miséria socioeconômica. E repito o termo ‘socioeconômica’ num movimento propositalmente redundante com o objetivo de dar limites às palavras ‘prosperidade’ e ‘miséria’ nos momentos que são postas no texto, já que acredito que há certamente muita riqueza, de saberes, por exemplo, avizinhada de miséria econômica, assim como pode haver muita pobreza de espírito entre afortunados economicamente.

O som que ouvimos nesta sequência é uma mistura de conversas de rua, de passantes que vão e vêm e de um sininho nervoso que os moradores de Fortaleza costumavam ouvir quando da passagem do caminhão do gás. Ainda nesta trilha sonora um lento *rap* instrumental que traz percussão e cordas. E até o som do carro do gás, o tal sininho nervoso, já nos permite algumas reflexões. Mal amanhece o dia e os produtos do capitalismo já se insinuam, se oferecem, invadindo o som natural do ambiente, quase que se impondo aos pobres sujeitos contemporâneos (AGAMBEN, 2009). Os trabalhadores se obrigam a trocar o fruto do suor pelos produtos de grandes companhias que lucram abusivamente. Não que o produto em questão, o gás de cozinha, não seja necessário, mas questionamos aqui o seu preço no mercado⁷. Esta primeira imagem do documentário já apresenta uma clara visão das disparidades sociais, da apartação social no meio urbano da capital do Ceará.

Em seguida aparece a principal avenida que leva ao bairro, é a Avenida Areia Branca, uma movimentada ladeira larga e asfaltada. A rua faz uma ligação entre a área

⁷ O preço do gás de cozinha no Brasil leva o equivalente a 6% do salário mínimo. Custa em média 47 reais, ou 21 dólares.

privilegiada e turística da capital e a sua periferia. A rua tem fileiras de casas e seus puxadinhos de um lado e de outro, nestes prédios: improvisos. Paisagem bem típica dos rincões periféricos do Brasil. E em ambos os lados da rua: curtíssimas calçadas, irregulares calçadas, e, na maioria das vezes, inexistentes. Inexistem calçadas na periferia de Fortaleza. Vemos cerca de 18 pessoas circulando a pé nesta avenida íngreme. São moradores, trabalhadores ou apenas passantes. Andam todos pelos cantos da rua, ladeados por motocicletas, carros e ônibus. Crianças também caminham fora das calçadas. Pelos riscos revelados, a imagem me incomoda como espectadora. Esta cidade, pelo menos em lugares assim, não parece feita para as pessoas, mas sim para as máquinas, para veículos de toda sorte.

Acima da tela veem-se também muitos fios. São fiações elétricas, telefônicas e cabos de internet e televisão. Revela-se quase agressiva e brutal esta poluição visual na paisagem aérea, poluem a clara visão do céu. É preciso aqui fazer um exercício para ver o céu ainda belo. Há uma fileira de postes de iluminação pública, diferente do que acontece nos logradouros melhor favorecidos da mesma cidade, onde os postes são dispostos nos dois lados das vias. Estes postes do Morro de Santa Terezinha ficam a cerca de 50 metros uns dos outros. À noite a impressão que se tem é que a luz é insuficiente.

Aparece também, despontando entre os telhados do subúrbio, o novo farol do Mucuripe. Orientação para os navegadores à noite, ele é o vizinho ilustre desta comunidade. É chamado de “novo” porque há um outro, bem mais velho e desativado, nas proximidades, mais exatamente no bairro Serviluz, região do Grande Mucuripe.

Surgem moradores que cortam a comunidade a pé e de bicicleta. Também vemos catadores de lixo passando com seus carrinhos feitos de carcaças de geladeiras velhas, pneus usados e puxadores de madeira.

Também vemos moradores sentados na calçada. Não como o costume dos moradores de classe média desta e de outras cidades brasileiras, que colocam cadeiras nas calçadas e sentam. Estes moradores do Morro de Santa Terezinha sentam no chão mesmo. O vídeo está num plano geral. E aqui o diretor de fotografia se permite uma imagem que foge do tradicional, ou do padrão televisivo: trata-se de uma imagem panorâmica, ou seja, um movimento de câmera na horizontal, que vai da esquerda para a direita e depois volta da direita para a esquerda. Nas imagens tradicionais, este retorno, ou seja, o movimento da câmera, sem cortes na imagem, da direita para a esquerda, não é aceitável. Os movimentos panorâmicos nas imagens da mídia tradicional apenas vão. Não podem ir e vir. E não devem ser gravados da direita para esquerda. Mas sim, sempre da esquerda para a direita, pois seria este o movimento natural do olhar humano.

Surgem alguns créditos na tela que dizem: “um vídeo de Nany Oliveira”. É o nome artístico que assume aqui a jovem diretora do vídeo. Ela que nasceu no lugar com o nome de Francisca Charliane de Oliveira Souza.

A seguir uma câmera em movimento percorre uma das muitas ladeiras da comunidade. Esta imagem nos lembra que a área do vídeo é uma comunidade com gênese numa geografia de dunas. Um coqueiro que aparece também nos lembra que estamos no litoral. E deveria haver muito mais deles, como mostram fotografias antigas da capital, mas foram ceifados para a urbanização.

Figura 3 – Fortaleza em 1939. Praia do Mucuripe com muitos coqueiros à beira mar⁸



Nesta primeira imagem a câmera passeia pela rua numa velocidade de aproximadamente 20 quilômetros por hora. É uma imagem intrigante. Como ela terá sido feita é uma pergunta que diretores de fotografia certamente se fariam. Onde a câmera estaria fixada? A imagem, um perfeito plano sequencia de seis segundos, faz curvas inteiras nas ruas, é estável. A câmera está numa altura de aproximadamente 2 a 3 metros. Uma imagem que nos leva facilmente para um passeio pelo morro. Na entrevista feita com o cinegrafista do vídeo, o jovem Anderson Gama⁹, um dos entrevistados nesta pesquisa, ele revelaria: “Aquela imagem

⁸ A fotografia referente à figura 3 foi cedida pelo Arquivo Nirez, em Fortaleza. O Arquivo pertence e é organizado pelo jornalista, historiador e pesquisador de música brasileira Miguel Ângelo de Azevedo Nirez. O arquivo é sediado à Rua Professor João Bosco, 560, Fortaleza, Ceará. Com parte de seus documentos também no endereço eletrônico <http://arquivonirez.com.br>.

⁹ A entrevista completa com Anderson Gama está no Anexo E.

foi feita em cima de um carro. Pegamos umas almofadas na casa da Charliane e fizemos uma traquitana. E então filmamos toda a comunidade em cima do carro.”

Ora, o termo traquitana vem da língua portuguesa antiga. Significa coche de quatro rodas para duas pessoas. Um tipo de carruagem de luxo usada pela corte e pela burguesia, tanto europeia como brasileira, entre os séculos XVII e XIX. Com o tempo, o nome passou a definir “coisa antiga, ultrapassada, velharia”. O termo foi captado para a linguagem dos produtores audiovisuais. Para estes, traquitana seria qualquer espécie de equipamento ou estrutura feita de modo artesanal ou industrial, que possa servir para fixar a câmera em algum tipo de plataforma móvel, de modo que se possa gravar uma imagem em movimento. Aqui os criativos realizadores fizeram a traquitana para fixar a câmera sobre um carro que seria depois colocado em movimento, proporcionando a captação da imagem em movimento, de aparência quase mágica e ao mesmo tempo imperceptível, assim como a mágica. Esta imagem de “Todos São Francisco”, que aparece aos 51 segundos do vídeo é, para o espectador, uma das primeiras pistas que revela: temos aqui singulares pequenos cineastas. E o que são capazes de fazer? Engendrar um cinema caseiro feito a partir de poucos objetos ou quase nada. E, ao mesmo tempo, um derramamento de criatividade, vontade, engenhosidade, além de um surpreendente domínio da linguagem audiovisual contemporânea.

Em seguida, vemos um homem parecido com um pescador. Ele caminha por uma das ruas do bairro carregando um balde de peixes. Uma arquitetura caótica vai se revelando no morro. Um morador aparece subindo uma das escadarias do morro com uma bicicleta debaixo do braço. A escadaria interliga espaços dentro da comunidade. Tem cerca de um metro e meio de largura, no máximo. Não há rampas para que a casa deste homem seja acessada sobre as duas rodas da bicicleta.

Há muito lixo ao redor da escada que ele sobe: inclusive pedaços de madeira de velhos móveis que foram ali descartados, apenas uma pequena mostra de uma zona urbana onde a coleta de lixo parece não chegar com eficiência. E se o homem decide carregar a bicicleta nos braços pela escadaria acima é sinal de que o acesso às ruas da comunidade não é dos mais fáceis.

Paradoxo: uma população pobre habitando uma região de vista privilegiada: a praia do Mucuripe. A região é historicamente habitada por pescadores e suas famílias. Trata-se de uma típica colônia de pescadores. Mas será que o mar está para peixe? É a reflexão que fazemos aos vermos mais catadores de lixo nas imagens do curta. Catar lixo: nova ocupação

do homem esmagado entre a miséria e o mundo de consumo capitalista, uma bolha prestes a estourar e ainda estamos no primeiro minuto do vídeo.

Há crianças aparecendo o tempo todo. Trajam pouca roupa e frequentemente não usam sandálias nem sapatos. Dão a impressão que não têm o mínimo para viver, que apenas sobrevivem e parecem não ter ocupação. Não parecem estar a caminho da escola, já que não vestem uniforme, nem calçados e muito menos portam livros, cadernos ou mochila. Também não parecem estar a caminho de atividades esportivas ou culturais e educativas. Lembram *O Flâneur* de Walter Benjamin, mas aqui, sem consciência disto. “A rua se transforma na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2006, p. 39) afirma Benjamin no ensaio *O Flâneur*. Benjamin dá ainda outras pistas que se adequam perfeitamente a estes passantes da comunidade que vemos no vídeo: “O *flâneur* é um homem abandonado no meio da multidão” (BENJAMIN, 2006, p. 56). Esta parece ser a tradução perfeita das imagens das crianças que vemos perambular pelas ruas do Morro de Santa Terezinha. Mas esse perambular é cheio de intenções e significados. “A sua indolência (do *flâneur*) é apenas aparente. Por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Capta coisas fugidias” (BENJAMIN, 2006, p. 43). E também sobre o ritmo desapressado do passeio desses transeuntes Benjamin refletiu:

Ociosos, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. E protesta também contra seu dinamismo excessivo. Durante algum tempo, por volta de 1840, era de bom-tom passear tartarugas nas passagens. O *flâneur* deixava de bom grado que elas lhe ditassem o ritmo da passada. Se dependesse dele o progresso teria de aprender esse passo. (BENJAMIN, 2006, pp. 55 e 56)

É a maneira do *flâneur* de se insurgir contra a velocidade trazida pela máquina comprometida com o processo de produção capitalista (*herstellungsverfahren*).

Voltando à sequência do documentário, chamam muita atenção também animais soltos pelas ruas. São muitos cães e gatos. Com donos ou não. A maioria, com certeza, sem donos. Perambulam pelo morro à procura de alimento. Muitos estão visivelmente doentes. Os pedestres, muitos *flâneurs*, passam por este cenário, que também deixa à mostra roupas penduradas em varais nas frentes das casas.

A arquitetura das marquises praticamente dependuradas lembra que naquele lugar não pousou o olhar normativo e/ou regulador de qualquer conselho de arquitetura ou engenharia. Sua disposição parece oferecer riscos aos moradores, e sabemos que causam tragédias sim, sobretudo em tempos de chuva. Mas ninguém parece se importar, como se aquele fosse um não lugar, sem direitos de tipo algum de arquitetura urbanística.

Novamente vemos crianças. Agora uniformizadas. Vêm ou vão para a escola. Sobem o morro deixando para trás a cidade fria e indiferente com seus prédios altos enfileirados nos bairros Mucuripe e Meireles. As crianças conversam e riem enquanto caminham, a despeito de todos os problemas com os quais convivem nesta comunidade. A câmera que capta esta imagem está parada. É dia e o céu está claro. Não se usa luz artificial para esta sequencia de imagens. Neste momento, uma música de estilo *hip hop* acompanha as imagens. A música sobe de volume, deixando o som de cordas se sobressaírem à percussão, são violinos. O som do motor do ônibus também compõe o desenho sonoro deste trecho. Logo surge o nome do vídeo: *Todos São Francisco*.

Só aqui nos é apresentada uma vila com uma fileira de casas dos personagens principais da história. Trata-se da Rua Primavera, no Conjunto São Pedro, Morro de Santa Terezinha. As calçadas são bem estreitas e irregulares. Construídas por cada morador de forma não uniforme, são cheias de batentes e rampas, aos quais acrescentamos também o risco de marquises e varandas improvisadas que ficam sobre a cabeça de quem passa. Cada casinha não tem mais de um metro e meio ou dois metros de largura, com pé-direito de no máximo dois metros e meio a três metros e comprimento de aproximadamente dez metros, quando muito. Nas fachadas destas casas há apenas uma porta. Não há espaço suficiente para janelas. No máximo, ao lado de cada porta, de cada casa, duas janelinhas que não dão para canto nenhum: são os registros das companhias de luz e água, para que a medição do consumo de cada morador seja feita por um servidor de cada uma destas companhias sem a necessidade de adentrar as casas.

Na casa de número 68 mora, há 17 anos, dona Maria Socorro de Oliveira Souza, personagem central do curta. A fachada da casa é azul. Não há janelas. Apenas uma porta de duas folhas, com venezianas. Na frente da casa, varais para a secagem de roupas da família. Estão lá porque não há quintal ou algum tipo de área de serviço na casa.

Surge na tela o primeiro personagem: Cauã, o filho mais novo, na época com cinco ou seis anos, pés no chão, camiseta e short de malha. Ele entra na casa que está quase sempre, exceto a noite, de portas abertas. O som de uma canção romântica, vindo de uma das casas, invade a tapeçaria de sons. É uma canção triste, de lamento. Como não há créditos para a música no final do documentário, tentei e consegui captar de ouvido algumas frases da música. E numa busca que demorou algumas idas à internet fiquei sabendo que se trata da canção “Depois do amor”, do cantor brasileiro Benito de Paula. É a oitava faixa do disco “Um novo samba”, de 1973. A letra canta a tristeza da paixão impossível. O trecho que ouvimos em “Todos São Francisco”, no entanto não está na voz de Benito de Paula, mas de uma cantora. O

trecho é este: “E de repente loucos, perdidos, sem nada a nos dizer... Nós demos fim no amor. Num grito a dor calou. De nós pouco restou”.

O que vemos a seguir são imagens internas da casa. A direção de fotografia manteve a luz original do lugar. A casa é escura, posto que não possui janelas. Aparece, pela primeira vez, a imagem de dona Socorro, uma mulher morena e bem magra. Mas a escuridão é tanta que temos dificuldade para ver o rosto desta dona de casa. Ela cozinha em seu fogão. Prepara café. E nesta casa parece que café nunca falta, como em toda casa brasileira. A cozinha é apertada. A câmera não tem espaço para ser movimentada. Um dos câmeras do vídeo, Valdo Siqueira, me revelou que esta imagem fechada, que quase causa sensação claustrofóbica, foi proposital. Apresentando assim uma casa típica da periferia brasileira: extremamente apertada, sem conforto, sem a possibilidade de janelas laterais que possam trazer a luz do dia, posto que a casa vizinha é sempre grudada, parede com parede. Dessa forma, a iluminação entra apenas pela porta da frente e por uma brecha nos fundos da casa que dá acesso a um quintal de não mais que dois metros quadrados. O teto é extremamente baixo. Com uma pequena geladeira, fogão e armário. Dona Socorro solta uma risada feliz, fazendo balançar douradas argolas nas orelhas. Ela vai trabalhando nos afazeres domésticos: abastece a garrafa térmica de café. Em alguns momentos a imagem que mostra a personagem central é feita de baixo para cima, um *contra-plongée*¹⁰. Na linguagem audiovisual sabemos que feita deste modo, a imagem deixa o objeto filmado aparentemente maior do que é na realidade, deixando aqui claro que mais que uma dona de casa esta é uma grande mulher, a imagem da mulher guerreira que vive num país de extrema pobreza, driblando as dificuldades com as forças que tem em seu aparentemente débil, mas forte corpo. E ainda a partir desta imagem feita de baixo para cima percebemos que no teto parte das telhas deram lugar às telhas de vidro. Uma forma usada em casas escuras e de baixa renda para permitir a entrada da luz natural, já que não se pode ter o “luxo” de janelas. Na casa de dona Socorro estas telhas de vidro substituíram telhas tradicionais a pedido da produção do vídeo *Todos São Francisco*, para a possibilidade da entrada de mais luz natural para o êxito das gravações, conforme me revelou Charliane de Oliveira numa das conversas que tivemos.

10 O *contra-plongée*, é como o nome sugere, o contrário do plano *plongée*. Nele, o *contra-plongée*, a câmera filma o objeto de baixo para cima, situando o espectador abaixo do objeto e engrandecendo-o na tela, isso gera uma sensação de grandiosidade e superioridade do que está sendo filmado em relação ao observador. Fonte: site Cinema para Aprender e Desaprender, no endereço eletrônico: <http://cineadcap.blogspot.com.br/2009/06/plongee-e-contra-plongee.html>.

Pela primeira vez na narrativa ouvimos a voz de dona Socorro, gravada num outro momento, sobreposta às imagens. Trata-se do som da entrevista principal gravada com dona Socorro à porta de casa, entrevista esta que irá permear todo o vídeo, conduzindo a história como um fio de ouro, resistente. Ela diz: “Eu gosto da minha vida. Eu gosto de viver, apesar do que eu passei. Depois que eu parei, né? Tive dificuldade, problema de saúde muito grande, né? Mas graças a Deus já estou boa, estou superando. E eu quero é viver! Quero viver até os cem”. Deixo registrado aqui, mais um momento do meu eu-pesquisadora. Para mim esta frase de dona Socorro é um dos detalhes mais marcantes deste documentário. “E eu quero é viver” nos dá uma lição de que a vida sempre vale a pena. Com esta frase superei alguns momentos de dificuldade na construção desta pesquisa. E declarei isto pessoalmente à dona Socorro.

Na sequência, ainda na cozinha, ouvimos o som de vozes dos filhos e de barulhos domésticos, ao que Socorro solta a voz de mãe atenciosa e controladora: “O que foi isso menino?!”, pergunta ao ouvir um barulho vindo de um dos cômodos da casa.

Aí começa a se apresentar. “Meu nome é Maria Socorro de Oliveira Souza, tenho 41 anos.” Ela aparece de frente, sentada num banquinho de madeira, segurando a perna direita de forma elevada, dando entrevista. O gesto de unir as mãos em frente ao corpo deixa transparecer um pouco de embaraço da personagem diante da câmera. Ela tenta resguardar o próprio corpo, sua singularidade, seu eu. Neste momento o espectador pode também se surpreender com a idade declarada por dona Socorro: 41 anos. A aparência da personagem é visivelmente de mais idade, provavelmente por causa das dificuldades enfrentadas em sua vida, além das marcas deixadas na pele pela intensidade do sol de Fortaleza.

Para a gravação desta entrevista que permeia todo o documentário, os realizadores usaram um espelho emprestado da casa da própria dona Socorro. O espelho cumpriu o papel de um rebatedor¹¹: rebatendo a imagem da luz do sol para o rosto da entrevistada, já que havia pouca luz na rua. Pois, como se trata de uma rua muito estreita, apenas há incidência direta de luz do sol por volta do meio dia. Isto também me foi revelado na entrevista do cinegrafista Anderson Gama.

¹¹ Rebatedor é um equipamento usado em produções fotográficas, audiovisuais ou cinematográficas para amenizar as áreas de sombra "dura", excessiva, rebatendo um pouco da luz da fonte para a área menos iluminada.

O efeito depende do material e cor do rebatedor. Normalmente usa-se branco para uma luz mais difusa, prata para luz rebatida mais intensa, dourado para "esquentar" o motivo, preto para aumentar a sombra.

Dá para montar rebatedores de diversas maneiras. Entre as mais usadas: cartolina, isopor e papel laminado colado em papelão. Fonte: site www.forum.mundofotografico.com.br.

Em seguida, surgem imagens de Dona Socorro em mais uma tarefa do cotidiano: ela varre a calçada. Uma curiosidade que devo registrar é que esta cena nada teve de produzida. É totalmente real. Como observadora atenta, cheguei várias vezes na comunidade para dar sequência a esta pesquisa e encontrei dona Socorro fazendo exatamente a mesma tarefa: varrendo a calçada e um pouco da rua. E até mesmo vestida de modo muito similar ao que aparece no vídeo. Ela carrega no pescoço um escapulário¹². E continua a falar. “Tive que ralar muito, muito. Esquecer até de mim para cuidar deles”. Em seguida ela surge caminhando no meio da Rua Primavera em direção à sua própria casa. Parece vir de um mercadinho, já que traz um pacote nas mãos. “Antes eu tive um aborto, né? Aí eu fiquei muito doente. Só que aí eu fiz uma promessa. Todos os filhos que eu tivesse, se eu escapasse daquela, os nomes deles seriam tudo com ‘Francisco’”.

Em seguida, numa imagem bem fechada no rosto de dona Socorro, de perfil, num *big close* vemos a pele maltratada, com marcas do tempo e do sol, e lábios carnudos, resquícios de uma bela face mulata. Por todo o filme vão aparecer imagens como estas: bem fechadas, que detalham os personagens, suas expressões e gestos. Num dos momentos vemos as mãos de dona Socorro bem detalhadas, com unhas pintadas de vermelho. Também detalhadamente aparecem muitos objetos de uso doméstico. Ainda nesta sequência aparecem as mesmas imagens fechadas nas mãos de dona Socorro, que costuram.

O uso de imagens detalhadas, também chamadas de imagens fechadas, ou *big close*, demonstram a preocupação da direção do filme em ressaltar fragmentos de imagens, a imagem recortada, que pode comunicar mais que palavras.

Dona Socorro assiste televisão. “Aí depois veio o Charles. Eu ‘botei’ o Charles de Francisco. Depois veio a Charliane, que coloquei Francisca. Mas a dificuldade foi muita. Acho que passava de noites, semanas sem dormir. Pra ter que trabalhar pra dar pra eles, pra não deixar faltar nada pra eles. Pra eles não ir pra rua pedir. Cansei de ficar semanas... Tinha semanas que eu dormia dentro do ônibus.”

12

Escapulário (do latim *scapula*, escápula) é um pedaço de pano que envolve integralmente os ombros de quem o veste, para atividades monásticas ou de devoção. O escapulário é um sacramental usado principalmente pelos católicos. O objeto, com o passar do tempo, foi adaptado até chegar a uma versão minimalista de um simples fio de algodão do tamanho de um colar, possuindo uma foto do Sagrado Coração de Jesus na parte de trás e na frente uma foto de Nossa Senhora do Carmo. Sua versão metálica, no lugar do fio de algodão, é usada também como item de moda. Para a doutrina católica ele significa três coisas: castidade, pobreza e obediência. Significado este desconhecido pela grande maioria dos usuários do objeto.

Agora aparece lavando roupa num tanque de pedra. Mais imagens fechadas que mostram um dos modos de lavar roupa mais comuns da mulher brasileira: dentro de um apertado tanque onde se deixa encher com água e o esfregar a roupa com o uso de sabão em barra, mais barato que o sabão em pó ou líquido. A importância antropológica desse tipo de registro não pode ser minorada. Cada uma dessas imagens terá um papel fundamental para o estudo e a compreensão da história e da sociologia desses povos. Tanto que, vale ressaltar, ao final desta pesquisa, dona Socorro já dispunha da tecnologia de uma máquina de lavar para esta mesma tarefa. O novo objeto foi presente de uma conhecida um pouco mais abastada.

Na sequência do vídeo ela almoça. Come frango com as mãos, sentada no sofá, em frente à televisão, invariavelmente ligada. Divide o espaço do pequeno sofá com mais três filhos: Cauã, Mariane e Alisson.

Mais uma vez um corte para a entrevista, em que a voz de dona Socorro prossegue. “Eu tenho que trabalhar pra não ver meus filhos nessa situação”, fala dona Socorro dando voz à voz do pensamento que tinha em épocas passadas. E continua na reflexão do passado: “Crianças dormindo no terminal (de ônibus) cobertas de papelão. Eu chegava perto daquelas crianças, eu chorava, eu pensava neles, né? (referindo-se aos próprios filhos). Eu sou católica. Tenho muita fé em Deus. Então Deus me ajudou. Me deu força e coragem para criar eles”. E prossegue contribuindo com um entrevistador que não aparece no filme, nem em imagem, nem em som. Prossegue narrando a própria biografia com graça e muita clareza. “Por que eu escolhi Francisco? O São Francisco? Porque era o santo que eu achava que era mais milagroso. Então ele poderia me ajudar, né? Então eu tinha muita fé. Até o fim do ano, se Deus quiser, eu vou a Canindé. Eu tenho que levar meus dois pequenos vestidos de São Francisco. Eu fiz promessa, tem que pagar!” Quando ela começa a dizer o trecho anterior, o vídeo é cortado para a imagem de uma estante com a televisão e, na prateleira superior, imagens de muitos santos católicos. São cerca de dez imagens de gesso ou de plástico. Um verdadeiro altar caseiro, signo da religiosidade entranhada em dona Socorro e em seus próximos. Uma crença que não tem a mínima marca de questionamento. Para ela e para a maioria dos seus, a religião é aceita e sentida como a expressão da mais pura verdade. Uma verdade que não permite interrogações. Diferente do modo de perceber qualquer outra instituição, como o governo ou a indústria midiática, o modo de perceber a instituição “igreja” não admite reflexões quanto à sua origem ou prática de muitos costumes e rituais. Uma espécie de fé que em muitos momentos serve de guia, como no caso da crença tranquilizadora num Deus que alivia o medo de parir filhos deficientes. E essa “tranquilidade” é paga com uma troca. Deus ofereceria segurança aos seus fiéis e em troca ganharia uma espécie de “propaganda”. Dona Socorro, assim como outros milhares de fiéis, se dispõe a

nomear cada um de seus oito filhos com o nome de um santo católico. Neste caso: São Francisco. A mesma religião que, por outro lado, favorece o silêncio e a conformação com o estado de vida de pobreza socioeconômica.

Agora temos o começo de uma sequência de apresentação dos filhos. Primeiro aparece Francisco Charles, o mais velho, na época com 24 anos. Ele está almoçando, sentado em uma das duas camas do quarto-corredor estreito, ao lado da irmã Alana. Também há um beliche. Sobre suas cabeças, nas paredes, há retratos da família dependurados. Ou seja, nesta casa há espaço para a memória e para a história desse núcleo familiar. São fotografias dos filhos quando pequenos. Os dois irmãos almoçam enquanto assistem à televisão. Eles não conversam entre si. Parecem hipnotizados pela televisão. E ela, a televisão, parece não deixar espaço para muita conversa entre seus espectadores.

Registro aqui, mais uma vez meu olhar de pesquisadora. Durante os dois anos e meio desta pesquisa eu estive nesta mesma casa inúmeras vezes e realmente não lembro de ter encontrado a televisão desligada.

Há um novo corte para a imagem de dona Socorro, que prossegue narrando a saga de sua família. “O que me agrada mais no Charles? Ele sempre foi um menino que gostou de estudar. Sempre foi um menino bom”. E enquanto ela fala dele aparece Charles de banho tomado, penteando o cabelo encaracolado molhado, olhando-se naquele antigo espelhinho de moldura de cor laranja. Ele tem pele extremamente branca, bem diferente da pele da mãe, negra. Depois Charles aparece numa *lanhouse* acessando a internet. Em frente a ele há um cartaz que diz “Proibido qualquer tipo de acesso pornográfico”. Corta para outra imagem dele almoçando. Um gatinho está aos seus pés esperando comida. Ele diz numa voz em *off* sobre as imagens. “Apesar dela ter criado oito filhos sem pai, ela foi uma pessoa muito trabalhadora, porque desde pequeno ela sempre buscou não faltar nada para seus filhos”. Agora ele aparece falando de frente, num plano *close*, ou seja, um plano que grava o rosto até a altura dos ombros. Surgem agora imagens de outro filho: Cauã deitado num fino colchonete na sala. Ele vê televisão e se espreguiça. E neste momento a televisão aparece naquele papel de entreter enquanto a mãe da contemporaneidade trabalha sozinha para manter a casa, e não tem tempo para educar ela mesma os seus filhos. Sendo, portanto, de fundamental importância o aspecto pedagógico que deveria ter a televisão aberta para modelar uma sociedade em desenvolvimento como a do Brasil.

E Charles continua a falar: “Na medida em que fomos crescendo, cada um que foi crescendo, foi ajudando ela. Eu, por exemplo, que fui o mais velho, fui ajudando a criar um, criar outro e assim sucessivamente”. Aparecem ele e a mãe na cozinha. A mãe trabalha no fogão e ele prepara uma refeição. E a entrevista dele prossegue: “Pai, pai mesmo, a nossa mãe

tomou esse lugar: de ser pai e mãe ao mesmo tempo. As vezes, no dia dos pais, eu sinto aquela vontade de ver, de conhecer meu pai. Mas assim... Nem tanto. Eu já me acostumei a viver sem pai mesmo.” Charles não chora e nem faz pausas para falar na dor de não ter pai. Mas uma expressão facial rápida de puxar a boca para o canto direito revela esta falta, esta perda, esta dor.

Charles vai para o trabalho de mochila nas costas e bicicleta. Em seguida aparece numa cozinha de um restaurante. Ele usa touca higiênica, avental de cozinheiro e luvas. Está à frente de um fogão industrial. Depois monta um prato, popularmente chamado no Brasil de “prato feito” ou “pf”. Este tem arroz, batatas fritas e carne. Em seguida ele toca a campainha da cozinha para sinalizar que o ‘pf’ ficou pronto. E que o garçom já poderia vir pegar o prato.

Aparece de novo dona Socorro, a falar sobre cada um dos filhos. “A Charliane ela é uma menina boa. Só que é muito opiniosa.” Corta para imagem de Charliane na frente da casa. Sai de casa e vai até a ponta da calçada. Banho tomado, cabelos longos molhados. Short curto, blusa de malha justa ao corpo. “Ela é muito zangada. Se zanga fácil. Mas eu amo muito ela.” A imagem de Charliane, que é a principal realizadora deste vídeo, aparece por apenas sete segundos. É, talvez, o personagem menos exposto no documentário, revelando um total desinteresse em qualquer tipo de “fama” ou “sucesso” por parte da jovem *videomaker*.

E, diferente dos outros irmãos, que aparecem mais e dão depoimentos no curta-metragem, não há nenhum depoimento da própria Charliane no vídeo. A subjetividade da diretora adolescente é revelada de outras formas: no roteiro e nas imagens do vídeo.

Na sequência aparece Alan. Ele veste camiseta em frente ao espelho. A imagem deixa aparecer imagens católicas de gesso e de papel: são todas imagens das representações de Jesus Cristo. Alan também escuta a televisão enquanto se arruma, veste o uniforme do colégio. E dona Socorro fala: “E o Alan, eu amo muito ele também. Mas tem hora que ele me faz raiva porque é muito preguiçoso”. Alan aparece almoçando um prato de baião de dois de frente para a televisão ligada. Os dois irmãos mais novos aparecem ao lado dele. As crianças mostram que estão se exibindo para a câmera. Depois Alan caminha pelas ruas do bairro. A câmera o acompanha próximo aos seus pés. E em seguida ele aparece numa entrevista gravada em dia claro, tendo por trás um campinho de areia, casas do Conjunto São Pedro e o novo farol do Mucuripe. Ele declara na entrevista: “É oito irmão. É oito pai. Só que uns já viram a foto, tem uns que já viu (pessoalmente), mas agora eu não. O meu caso eu não vi nunca o meu pai.” Depois ele aparece numa *lanhouse*. E a voz dele continua ecoando sobre estas imagens da *lanhouse* “(...) Pra ver como é ele. Se ele parece comigo. Sempre eu tive vontade, né?”. Agora surgem imagens de Alan descendo uma ladeira a pé. “Meu maior sonho é ver minha mãe e pai juntos. Felizes assim. Um ajudando o outro, me ajudando. Me levando

pra fazer teste no futebol.” Ele fala emocionado, com o choro querendo aparecer. Furtivamente enxuga uma lágrima. Faz lembrar Edgar Morin, quando lá no texto sobre juventude admite:

Da tragédia antiga ao romance popular, a família é o lugar dos dilaceramentos existenciais (filhos e pais, sogras e genros, vingança); O melodrama encontra seus motores no mistério do nascimento (criança abandonada, roubada), o padrasto e a madrasta. (MORIN, 2011, p.146).

Alan aparece descendo a ladeira, de uniforme da escola. A impressão para o espectador é de que o jovem vai mergulhar na cidade. Em seguida, numa outra locação, somos levados ao clima do futebol dos campinhos de areia. Vemos Alan no jogo de futebol, com muitos outros jovens. Jogam bola de pés descalços. A partida no campinho de areia nos remete a uma das formas mais populares de lazer do Brasil. Uma bola e um pequeno espaço: lazer para 22 pessoas. E mais os espectadores, em número quase sempre bem maior. O programa é comum nos finais de semana ou em algumas noites da semana. E que outro modo de diversão teriam os menos abastados que não fosse este? Apenas uma bola. Chuteiras ou tênis? Até que seria bom para um jogo mais seguro. Mas estes meninos que aparecem aqui estão descalços. Futebol é o esporte mais barato do mundo, uma arte que o brasileiro aprecia. Arte que quase todo menino, pobre ou rico, quer dominar nas ruas do Brasil. Para aprendê-lo frequentam escolinhas, ou simplesmente treinam na pelada de domingo. Seria dentro de uma escolinha de futebol que o jovem Alan, quarto filho de Dona Socorro, acha que seria plenamente feliz. E para completar o sonho romântico bem improvável (SCHOPENHAUER, 2004): sonha com a mãe e o pai juntos outra vez, conduzindo-o para o jogo de futebol. Lá embaixo vemos o mar. A paisagem do litoral é uma das maiores riquezas desta comunidade. Para ouvirmos um dos depoimentos mais emocionantes do roteiro: “A minha mãe é tudo, cara! São oito irmãos pra ela. Sofreu a minha mãe. Ninguém pode ter raiva dela não”, fala Alan enquanto a imagem que aparece é dele mesmo trabalhando como ajudante de pedreiro numa construção da comunidade. Ele segura tijolos que são arremessados de baixo para cima no que parece ser a construção do segundo pavimento (puxadinho) de uma casa. Uma canção *hip hop* volta acompanhando uma imagem panorâmica do bairro: começa no céu e vai descendo para a cidade, mostrando em primeiro plano vários telhados das casas do morro e lá embaixo, os prédios de luxo.

Jovens jogam sinuca. Têm a aparência de uns quinze anos. Nenhum dos que aparecem aqui fazem parte da família de dona Socorro. E daqui pode surgir uma reflexão para as políticas públicas para os jovens, posto que as mesas de sinuca representam outra forma de lazer popular, mas que, encontradas livremente assim, sem controle de acesso para crianças e

adolescentes, são frequentemente associadas ao álcool. Jogo de sinuca e álcool. Está na próxima cena que aparece: a imagem de uma menina de não mais de 16 bebendo cerveja enquanto assiste ao jogo de sinuca dos amigos. Ela não deveria ter no mínimo 18 anos para consumir bebidas alcoólicas? Sim, deveria. Pela lei brasileira não poderia consumir bebidas alcoólicas antes de completar a idade mínima de 18 anos. Mas por estes espaços da cidade, onde a prosperidade esqueceu de passar, os olhos dos responsáveis pela proteção dos menores de idade parecem não chegar de modo eficiente. E quem se importa se crianças se entregam às substâncias entorpecentes antes de estarem preparadas para tomar a melhor decisão?

Aparentemente bem poucos se importam com isto. E o consumo de álcool e outras drogas cresce descontroladamente, seja em meios urbanos seja em meios rurais. Mas, se por ventura, alguns entre estas crianças e adolescentes forem parar no crime, e surgirem com as mãos sujas de pólvora ou de sangue, os mesmos sujeitos que antes pareciam não se importar com o destino destas vidas (sem culpa de sua própria existência), de repente, parecem reagir. Assim: não mais que de repente, parecem acordar. Mas só agora? Talvez tarde demais. Tarde demais para decidir exercer a percepção social. E assim, atrasados, gritam num grito insensível que desejam toda a punição possível para aqueles que não passam de crianças, para aqueles que apenas não receberam cuidados. Durante esta pesquisa, tive contato com pelo menos três jovens dependentes do uso de álcool e /ou *crack*, sem que houvesse uma aparente saída. Eles não contavam com nenhum tipo de apoio para deixar o uso de tais substâncias. Um dos jovens afirmou se prostituir para este fim. Não havia um plano maior em sua vida. Tinha aparência física doentia e ideias confusas pelo uso das substâncias. Os nomes desses jovens não serão revelados nesta pesquisa e nem em hipótese alguma, por clara medida ética e de proteção.

Na sequencia destas imagens do jogo de sinuca vemos mais cenas de adolescentes jogando futebol. Aparecem telhados das casinhas. Na Rua Primavera crianças brincam de pular elástico, aquela ancestral brincadeira na qual um elástico é amarrado ao redor dos tornozelos de duas crianças que se dispõem uma de frente para a outra com uma distância de aproximadamente dois metros. O elástico toma forma de retângulo para que uma terceira criança pule sobre o elástico fazendo acrobacias com os pés e pernas que ora se prendem e ora se desprendem das pernas. O elástico assume diversas posições e desenhos. Um dos filhos de dona socorro, Maicon, participa da brincadeira. Tinha por volta de 14 anos.

Mais detalhes do jogo de sinuca, do jogo de futebol, dos telhados, sempre com algum morador construindo mais um pedacinho da casa. A linguagem neste momento é a de um *videoclip*, com imagens de curta duração se sucedendo e a música de *hip hop* acompanhando. Uma lanchonete tem nome americano: *Quick Snack*. O jogo de futebol é

impressionantemente gravado bem próximo aos pés dos jogadores. A câmera está livre, porém não treme. Anderson Gama explicou-me que gravou estas imagens correndo junto com os jogadores e a com a câmera baixa, próxima ao chão. O espectador tem a impressão de que a bola vai pular da tela e vir ao seu encontro, tão próxima que fica da lente. Ao que perguntei: “E porque não ficou uma imagem tremida ou balançada, já que foi feita com câmera na mão e cinegrafista em movimento rápido?” Ao que ele afirmou em tom orgulhoso: “técnica!”. E não disse mais nada. Percebo limites no meu saber de pesquisadora. Será sempre um conhecimento distinto daquele trazido com a experiência. Desta forma, em relação a esta intrigante cena do jogo de futebol com a câmera parecendo até mesmo um dos meninos que jogam, é possível lembrar de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, quando filosofam sobre a flagrante mobilidade da câmera: “A câmera não mais se contenta em registrar a cena de fora, do lugar do espectador da plateia, pode ocupar o lugar de um outro protagonista e fazer com que se alternem os pontos de vista dos personagens e do “Grande Imaginador” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.24).

As próximas imagens mostram a brincadeira de dois gatos sobre um telhado. Foi captada com sorte, conforme relatou-me o realizador-cinegrafista Anderson Gama. Ele estava gravando imagens dos telhados quando dois gatos começaram uma brincadeira-luta encantadora. A câmera está fixa e grava uma sequencia desse balé dos gatos. Uma imagem que dura cinco segundos. A imagem do acaso. Ou como preferiria Cartier Bresson: um “instante decisivo”.

E dona Socorro volta a falar. “O Maicon? O Maicon já é mais desobediente. Mas é um menino bom”. Maicon também aparece estudando, sentado no sofá. E Socorro prossegue sobre o próximo filho, o mais novo: “O Cauãzinho é um bebezinho, mas é um menino rebelde. ‘Destamanho!’ ele é rebelde, tem só cinco anos”. Aparece Cauã, sentado na calçada na frente de casa, comendo pão. O menino come só o miolo do pão e deixa a casca (figura 4). A travessura infantil que lembra o mais autêntico estilo François Truffaut, em “Os Incompreendidos” (título original: “*Les 400 coups*”), quase sempre arranca risos dos espectadores. Mas nossos pequenos realizadores nunca ouviram falar de Cartier Bresson nem de Truffaut. No entanto, fazem cinema de modo igualmente genial, simplesmente deixando que se revelem modos singulares de se fotografar.

Figura 4: frame de “Todos São Francisco”



Figura 5: Frame de “Les 400 coups” de François Truffaut



A próxima sequência de imagens é da filha Alana, de perfil, na época com cerca de 16 anos. Imagem bem fechada no rosto de Alana. A menina tem sardas e pele muito branca, que contrasta com a pele negra de dona Socorro. Esta vai narrando: “A Alana me agrada porque ela também gosta de estudar. Ela não gosta de perder aula. Ela tem vontade de trabalhar”. Agora aparece Alana varrendo a casa enquanto dona Socorro está ao fogão. E começa agora o depoimento de Alana: “Pra mim eles são tudo a minha vida. E mais nada!”,

diz Alana, numa locação externa, uma praça, com cabelo bem penteado partido de lado, blusa vermelha com ombros de fora, brincos graúdos dependurados.

E dona Socorro volta a falar: “Conheço os pais deles tudinho. Só que nenhum pai deles mora aqui, né? Tudo é caminhoneiro, né? De fora”. Aparecem Mariane e Cauã, conversando dentro de casa. E dona Socorro prossegue: “Se eles (os pais) um dia vierem procurar eles (os filhos), tudo bem. Mas se eles não ‘vim’, pra mim tá tudo bem. Tanto faz. Eu também fui criada sem pai.” Dona Socorro tem um ar de riso aqui. Uma máscara muito sutil para abrandar a dor vivida por ela enquanto filha e mãe. A dor de não ter tido pai.

Aparece Alana novamente, agora varrendo a casa. Corta para aquele plano de outrora quando Alana estava sozinha numa paisagem bonita. E Alana continua a falar: “Não conheço, infelizmente (meu pai)”. Enxuga lágrimas, funga o nariz, tenta disfarçar o choro de dor mexendo o pé na areia branca. A imagem detalha o pé direito de Alana remexendo a areia. Depois ela aparece dentro de casa, ao lado de dona Socorro, vendo televisão. E na mesma sequência aparecem meninas jogando futebol no mesmo campinho de areia. Alana está entre as jogadoras. Ela joga bem. Levanta a bola com um dos joelhos. A imagem é cortada para um plano sequência da jovem a caminho da escola. Ela anda por becos estreitos do bairro. Sobe escadarias. A câmera curiosa vai junto.

Volta para dona Socorro. “E tem a Mariane. A Mariane é um doce. Aparece imagem de Mariane, única filha de pele tão negra quanto a da mãe. Mariane joga pião na calçada de casa. Tem um sorriso meigo. Depois aparece costurando roupas de boneca.

E dona Socorro continua a enumeração e narração sobre cada um de seus pequenos Franciscos: “Aí tem o Alisson, né? Mas o Alisson ainda é um bebezinho. Só tem seis anos. Não quer estudar. Mas ele é um menino bom. É muito carinhoso”, declara dona Socorro. E Alisson aparece sentado ao lado dela dividindo um pedacinho do estreito sofá com mais dois irmãos.

Aparecem mais imagens da estante da sala, com santos, algumas bonecas, flores de plástico, um quadro com uma figura de anjos. Mais imagens da casa. Uma trilha musical terna, instrumental, volta a tocar suavemente. Imagens de outro altar. Este maior, com imagem de Jesus e de Nossa senhora. Aparece o filho Cauã chupando um dindim¹³. Na imagem final do curta metragem aparecem todos os oito filhos de Socorro em frente à casa da família, ladeados pela matriarca. Eles vão chegando um a um na frente de casa, se unindo à dona

13

Dindim é uma espécie de picolé típico do Ceará. É feito de suco de frutas e é vendido congelado dentro de saquinhos plásticos.

Socorro. Esta é uma das poucas imagens do vídeo em que fica claro que os participantes foram dirigidos para comporem, um ao lado do outro, ou à frente, ou atrás, uma típica imagem de álbum de família. Ao que a narração de dona Socorro finaliza: “Francisco Charles, Francisca Charliane, Francisco Alan, Francisca Alana, Francisco Maicon, Francisca Mariane, Francisco Alisson, Francisco Cauã. Todos são Francisco. Menos eu”. Ao término da fala de dona Socorro, a trilha musical se sobressai. A música tem cordas de guitarra, violino e percussão.

Surge na tela uma imagem parada, com câmera fixa, feita de dentro para fora de um quarto. Mostra o céu e os telhados da comunidade. E surgem os créditos: “Para Socorro, mãe de todos nós”.

Mais imagens da comunidade vão se sucedendo enquanto aparecem os créditos dos realizadores do vídeo. Sobre uma imagem panorâmica dos telhados vemos o crédito da direção: Roteiro e direção: Nany Oliveira. Sem que este plano sequência seja interrompido aparecem os próximos créditos: Direção de produção: Simone Lima. Tendo uma outra imagem, agora parada, da comunidade de frente para o horizonte do mar de Fortaleza, o próximo crédito: “Fotografia: Valdo Siqueira”. Sobre a próxima imagem, com câmera parada, de uma ladeira que “desemboca” no mar e a imagem de um veículo que parece invadir a câmera, os créditos: “Câmeras: Anderson Gama e Valdo Siqueira”. Com uma cena de duas adolescentes caminhando no meio de uma rua, tendo uma delas um bebê no colo, surgem os créditos finais: “Designer Samuel Tomé”; “Som direto: Antônio de Andrade”; Produção de set: Luiz Santiago;” “Still Camilla Leite”; “Trilha original: Don L.”; “Edição: Valdo Siqueira e Débora Costa”. “Agradecimentos: Simone Lima e Samuel Tomé.” Há um fade, a imagem que escurece e vira uma tela preta. Aparecem os créditos dos apoiadores e patrocinadores: “Apoio: Aldeia”; “Patrocínio: Brasil, um país de todos. Governo Federal”; ‘Ministério da Cultura; Brasil, um país de todos.’; “Secretaria do Audiovisual. Brasil um país de todos. Governo Federal”.

Com esta análise filmica acredito que se cumpriu um pouco do papel da atividade analítica de um filme, quando se propõe uma decomposição dos elementos constitutivos de uma peça audiovisual. Como bem expõem Vanoye e Goliot-Lété: “Analisar um filme é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14). Foi o que tentou fazer esta pesquisa, que se esforçou para manter um certo distanciamento da peça analisada e, em seguida, se pôs a estabelecer elos entre os elementos isolados e tentou compreender como os mesmos se associam para revelar todo um significado. É importante reconhecer aqui que, nesta análise,

sempre haverá pelo menos um mínimo grau de criação do analista. Este, com sua singularidade, sempre irá trazer algo ao filme. Mas, guardando um respeito à legitimidade da análise, este mesmo analista estará sempre voltando ao filme. E nunca reconstruindo um outro filme. Os mesmos autores citados acima, duas referências em análise fílmica, ressaltam a importância de trabalho que deve necessariamente manter o equilíbrio entre descrição e interpretação, devendo ser os dois modos postos de uma forma equivalente durante todo o texto da análise fílmica. Posto ainda sobre o poder de persuasão das imagens audiovisuais, somos advertidos sobre o cuidado de manter uma posição de “espectador-analista”. “Conhecemos o poder hipnótico da imagem, quer esteja impressa na tela da sala escura, quer seja televisual. Sabemos com que facilidade somos capazes de abolir a distância entre nós e a tela para entrar e até engolfarmo-nos no mundo ficcional do filme” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 17).

Esses pensamentos vão ao encontro das ideias de Christian Metz, na obra *A Significação no Cinema*. Metz admite que, mais do que acontece nos romances ou em peças de teatro, ou até mesmo em quadros de pintores figurativos, o cinema provoca no espectador um curioso processo que é, ao mesmo tempo, perceptivo, afetivo e participativo, como se o cinema conquistasse em nós, de forma quase imediata, sua credibilidade. “Não nos entediamos quase nunca no cinema” (METZ, 2012, p.16). Expõe Metz, que continua: “O cinema é antes de mais nada um fato, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral” (METZ, 2012, p.16), sendo, portanto, a análise dos filmes uma tarefa essencial para alcançar verdades referentes à arte do filme em geral.

CAPÍTULO 2

2.1 Os autores e seus vídeos: quem são os sujeitos realizadores e quais são seus produtos audiovisuais

A jovem *videomaker* que mais chamou atenção durante esta pesquisa chama-se Francisca Charliane de Oliveira Souza. Está com 24 anos, nasceu no bairro Vicente Pinzón, região do grande Mucuripe, zona limítrofe entre a área turística e a periférica da capital. Nany Oliveira, como assina os vídeos que realizou, é filha de dona Maria Socorro de Oliveira Souza, 45 anos, dona de casa, mãe de oito filhos. Todos os filhos de dona Socorro, irmãos de Charliane, têm nomes que começam por Francisco. São todos filhos de pais diferentes e apenas um deles conheceu o próprio pai. Esta história dramática é narrada no vídeo *Todos São Francisco*.

A estudante Francisca Charliane fez um percurso comum entre as crianças e jovens do Brasil: cursou ensino fundamental e médio com dificuldades de aprendizado que se refletiram nas notas e resultados finais. Ainda não concluiu o ensino médio. A vida estudantil da jovem, no entanto, recebeu influências positivas da formação audiovisual com ênfase no aprendizado da fotografia, confecção de roteiro, produção de imagens audiovisuais e uma filosofia pedagógica de sociologia da comunicação, numa perspectiva de “desconstrução do discurso da mídia”. No ano de 2008 Charliane recebeu formação audiovisual no interior de uma organização não governamental que fomenta o aprendizado audiovisual através da educação, a ONG Aldeia. Depois disso, Francisca Charliane passou a produzir vídeos que se destacaram no cenário do audiovisual local e nacional. E, pelos caminhos das imagens audiovisuais, prepara-se para transcender uma situação de extrema vulnerabilidade social.

Nesta pesquisa, encontro os estudantes *videomakers* no Morro de Santa Terezinha, no bairro Vicente Pinzón, zona litorânea de particular beleza natural, mas paradoxalmente pobre.

Neste contexto estão crianças, adolescentes e jovens de baixa renda. Foram identificados a partir do trabalho de uma organização não governamental de fomento à cultura audiovisual, a ONG Aldeia, que depois de escolher uma área de baixo IDH (Índice de Desenvolvimento Humano), buscou nas escolas públicas adolescentes interessados em participar de oficinas de fotografia, câmera de vídeo, roteiro e edição.

Depois de selecionados, os jovens são envolvidos em formações de educação para a mídia e expostos ao contato com a fotografia e com as imagens audiovisuais. Num diálogo com comunicadores e sociólogos, aventuram-se no olhar crítico dos produtos audiovisuais tradicionais. E passam também a fotografar, roteirizar, gravar e editar vídeos. De receptores, esses indivíduos comuns passam a emissores. Em seu cabedal, os pequenos sujeitos observados detêm saberes fundamentais para a linguagem das imagens: sentimento e sensibilidade. Sentimento posto aqui como saber, aprendido ou de nascimento. Assim como a sensibilidade. Sobre esta chance, permitida através dos sentidos e dos sentimentos para uma intimidade com as imagens e sons, abrimos um diálogo com Walter Benjamin, pelos fragmentos de *Passagens*. No capítulo “Y”, no ensaio *A Fotografia*, Benjamin nos traz Louis Figuiet.

A objetiva é um instrumento como o lápis ou o pincel; a fotografia é um procedimento como o desenho e a gravura, porque o que faz o artista é o sentimento e não o procedimento. Todo homem que tenha uma inspiração feliz e a habilidade necessária pode, pois, obter os mesmos efeitos com qualquer um desses meios de reprodução. (BENJAMIN, 2006, p. 723)

Sim, porque nas seleções realizadas nas escolas, estes jovens mostraram dificuldades no aprendizado formal. Mas, numa situação paradoxal, posterior aos cursos de formação audiovisual, passaram a demonstrar domínio da linguagem audiovisual. E transcrevo Benjamin quando cita Baudelaire no ensaio *Pequena História da Fotografia*: “O analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” (BENJAMIN, 1985, p. 107). O olho é o melhor conhecedor da linguagem essencial: a das imagens. Ainda em *Pequena História da Fotografia* Walter Benjamin diz que “Qualquer um terá já observado como é muito mais fácil apreender um quadro, e ainda mais uma escultura, para não falar já arquitetura, numa fotografia do que na realidade” (BENJAMIN, 1985, p.104), traduzindo para nós a ideia da mágica reveladora das imagens audiovisuais. E recorre a Goethe para nos explicar como que a verdadeira teoria é a aquela que se revela através da experiência, como vemos nas imagens audiovisuais. “Existe uma delicada empiria que se identifica intimamente com o objeto e assim se transforma na autêntica teoria” (BENJAMIN, 1985, p.103). Foi assim que os fotógrafos trouxeram para nós a força simples, reveladora e potencialmente transformadora da imagem fixa. Mais uma vez, Benjamin recorre a outro filósofo das imagens, Tristan Tzara, que ampliou essa reflexão ainda em 1922.

Quando tudo aquilo a que se chamava arte começou a enfermar de gota, o fotógrafo acendeu a sua lâmpada de mil velas e pouco a pouco o papel sensível à luz absorveu a tinta de alguns objetos de uso comum. Tinha descoberto o alcance de um clarão

delicado e intocado que era mais importante do que todas as constelações que se oferecem aos nossos olhos. (BENJAMIN, 1985, p.105)

Por que o que elas nos revelam é tantas vezes mais forte e mágico do que o que nos revelam outras formas de linguagem? Benjamin recorre a uma fotografia de Karl Dauthendey (figura 6) para apresentar a ideia de que as naturezas de “fotografia” e “imagens vivas” são diferentes. A imagem é de um casal. A mulher está ao lado do homem e ele parece ampará-la. “Mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo distante e catastrófico” (BENJAMIN, 2006, p.94).

Figura 6 – O fotógrafo Karl Dauthendey, pai do poeta, e a sua noiva. Fotografia de Karl Dauthendey.¹⁴



Com este exemplo, Benjamin reflete sobre a imagem do acaso, permitida apenas pela fotografia.

Se olharmos longamente para uma fotografia como esta reconhecemos como também aqui os extremos se tocam: a mais exata das técnicas é capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que um quadro pintado nunca mais terá para nós. Para lá de toda a maestria do fotógrafo e do calculismo na pose do seu modelo, o observador sente o impulso irresistível de procurar numa fotografia destas a ínfima centelha do acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser assim

14

Fotografia da figura 6, em BENJAMIN, 2006, p. 262.

daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás. A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. (BENJAMIN, 1985, p.94)

Aptos na apropriação desses meios técnicos, fotografia e imagens audiovisuais, os novos realizadores expressam singularidades. E se encontram quando veem imagens de si mesmos e de seu peculiar universo.

A expressão através dos filmes é uma ponte para a libertação, sobretudo quando despertam para o olhar crítico e analítico, ao mesmo tempo que se autopercebem de forma ampliada, numa real produção de singularidade. Com uma nova singularidade fortalecida e uma consciência crítica, estes jovens tornam-se referências em suas comunidades e líderes, donos que se fazem de novo tipo de conhecimento, diferente do que antes possuíam. O audiovisual dá voz a indivíduos que historicamente não a exteriorizavam, uma chance necessária permitida através dos sentidos, dos sentimentos, das imagens e dos sons.

Motivos autobiográficos e cenas do cotidiano representam a “inspiração feliz” que são o combustível para esses novos realizadores, que fazem fotografias e produzem imagens. E esta tal inspiração feliz é provavelmente mais forte que o “procedimento” do fazer imagens.

A metodologia usada com estes jovens baseia-se na antropologia visual, amplamente propagada pelas experiências seminais de Jean Rouch e Edgar Morin, no que toca a pesquisa etnográfica em comunidades historicamente desfavorecidas social e economicamente. O Terceiro Setor movimenta jovens nas escolas públicas e comunidades em situação de vulnerabilidade social. São envolvidos pré-adolescentes, adolescentes e adultos jovens de baixíssima renda e, algumas vezes, déficit na aprendizagem formal.

Por isso, nas oficinas de troca de informações com os jovens, estas realidades são discutidas com o apoio de uma pedagogia de educação para a mídia, educação para os meios, numa desconstrução ideológica e de análise dos conteúdos. A sociologia da comunicação tem servido de base para a formação audiovisual desses jovens.

Apoderados desse novo saber, o da realização audiovisual, começam a narrar suas histórias, hábitos, identidades. O universo das imagens audiovisuais auxilia-os na construção de uma consciência crítica, questionadora. Começa aí uma transformação pelas imagens, uma mudança que nos faz pensar imediatamente na questão da participação democrática sugerida por Walter Benjamin, que desejou um direito inusitado: “Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado” (BENJAMIN, 1985, p.183).

Os envolvidos, pré-adolescentes, adolescentes e adultos jovens, são identificados em escolas públicas das áreas atendidas. A interação com o jovem em seu ambiente escolar é uma espécie de ponte para o aprendizado da reflexão. Como entende Alexandre Barbalho,

“(...) [A escola é] um dos principais elementos de mediação, de formação e de socialização que vivenciamos, em especial para as classes menos favorecidas economicamente”. (BARBALHO, 2011, p. 157).

Interessante observar o que Felix Guattari antecipa, ao levar a discussão para a prática, o que só veio a se realizar no Brasil, em relação a esta união de forças de escolas, governo e ONGs, anos depois de sua publicação.

Poder-se-ia dizer que, neste momento, Ministérios da Cultura estão começando a surgir por toda parte, desenvolvendo uma perspectiva modernista na qual se propõem a incrementar, de maneira aparentemente democrática, uma produção de cultura que lhes permita estar nas sociedades industriais desenvolvidas. E também encorajar formas de cultura particularizadas, a fim de que as pessoas se sintam de algum modo numa espécie de território e não fiquem perdidas num mundo abstrato. (GUATTARI, 1986, p.19)

Os novos realizadores começam a ter uma oportunidade de exercitar o pensamento crítico e manifestá-lo através do audiovisual. Demonstrem facilidade de se expressar através de fotografias e vídeos. Os conteúdos são ricos nas experiências cotidianas desses indivíduos que nasceram sob o signo da cultura midiática, filhos da televisão. Muito do que percebem como sendo verdade vem da tevê: telenovelas e noticiários. Conforme exemplo que se viu durante a análise fílmica no primeiro capítulo deste trabalho, os sujeitos do documentário estavam constantemente expostos à programação televisiva. Percebe-se que após as formações desenvolve-se uma cultura crítica baseada justamente na percepção desses mundos advindos da cultura eletrônica. Sobre esse lugar de referência ocupado pela televisão parece quase haver consenso entre os estudiosos da comunicação, como verificamos no trecho abaixo da revista *Comunicação, Mídia e Consumo*, editada pela ESPM.

Diversos estudos do campo da comunicação e de pesquisas sobre telejornalismo apontam a televisão como lugar de segurança e referência do brasileiro, ou seja, ainda hoje o que é veiculado na televisão acaba convencendo o telespectador de que o fato realmente aconteceu e que por estar nos telejornais aquele assunto realmente merece a atenção da sociedade. (PUHL, 2013, p.37).

A oportunidade para uma experiência no audiovisual surgiu, para o grupo do Morro de Santa Terezinha, através de uma seleção realizada dentro da escola. E o audiovisual passa a dar voz aos jovens, uma chance necessária permitida através dos sentidos, imagens e sons, algo impensável antes da cultura digital.

É possível ainda fazer uma referência a observações de Sodré quando afirma que:

A virada do século coincide com a passagem da comunicação centralizada, vertical e unidirecional às possibilidades trazidas pelo avanço técnico das telecomunicações,

relativas à interatividade e ao multimídia. Há quem a elas se refira como tecnologias “pós-midiáticas” (SODRÉ, 2006, p.11).

Marginalizados, mas pós-midiáticos, ou pós-humanos, como prefere Lúcia Santaella (2007), indivíduos em situação de risco e exclusão estreiam uma nova compreensão do mundo e de si mesmos. Este jovem pós-humano seria aquele homem híbrido com algo maquínico-informático, que estenderia o humano para além de si. O termo foi se consolidando no meio da *cibercultura* emergente. Com o veloz desenvolvimento das tecnologias digitais, sobretudo a partir do encontro do computador e das telecomunicações, desenvolvemos um saber para produzir e armazenar informações como nunca antes. É o homem pós-humano exatamente este que passa a conviver com estas novas possibilidades, e assim modifica sobremaneira a forma como passa a se expressar, se comunicar, perceber, pensar e interagir com o mundo. “Assim, a condição pós-humana diz respeito à natureza da virtualidade, genética, vida inorgânica, *ciborgues*, inteligência distribuída, incorporando biologia, engenharia e sistemas de informação” (SANTAELLA, 2007, p.126). Os jovens pós-humanos que conhecemos melhor aqui, revelam-nos como a revolução tecnológica que atravessamos como testemunhas e partícipes nos traz também uma revolução psíquica, social e cultural. Ainda para Santaella, esta última revolução é mais profunda que a revolução “provocada pela invenção de Gutenberg”.

Este jovem pós-humano que inaugura uma nova compreensão de si e constrói assim uma nova subjetividade, de um novo homem, ainda mais complexo, se mistura e se reinventa dentro e com novas tecnologias. É o que ainda propõe Guattari quando diz acreditar num desenvolvimento de modos de subjetivação singulares ou “processos de singularização”. O psiquiatra e filósofo da comunicação contribui muitíssimo para o debate sobre subjetividade ao desenvolver a ideia de que é possível recusar códigos de manipulação e telecomando para reconstruir modos de sensibilidade, de relação com o outro e de criatividade que produzam uma nova subjetividade, que ele denomina de “subjetividade singular”.

Ora, não seria exatamente isto que ocorre nos filmes que estes novos realizadores aprendem a produzir? Neles se veem singularizados. Reproduzidos em seus modos de vida pelo audiovisual desviam-se das vias universais, das vias capitalistas impostas. Estes padrões que, trazidos pela sociedade do capital, os serializam.

Entretanto, apoderados e empoderados do direito de fotografar, gravar, filmar e/ou serem filmados, exercem suas faculdades de sensibilidade. Têm a chance de não engrossar as fileiras dos indivíduos insensibilizados montados peça por peça pela sociedade inspirada no capital. Seres que, conforme Guattari, tendo seus modos de sensibilidade esmagados, são tão frequentemente “reduzidos à condição de suporte de valor” (GUATTARI, 1986, p.31).

Mas este nosso público, quando tem a oportunidade de se “singularizar”, deixa de ser volúvel ao desejo do mercado. Ou seja, ao recuperar subjetividades, recupera também direito de participação, mesmo que navegando contra a maré da atualidade.

Nesse debate, Guattari ressalta que é importante reconhecer que não se pode mais acreditar em subjetividades do tipo “recipiente”, em que se colocariam coisas essencialmente exteriores, as quais logo seriam interiorizadas, como acreditavam os primeiros estudos das comunicações, em especial a corrente filosófica frankfurtiana reconhecida como cara para os meios comunicacionais. Essas tais coisas seriam elementos que intervêm no processo de subjetivação inconsciente. Seriam exemplos de “coisas” desse tipo: maneiras de se usar a linguagem, formas de se articular com elementos semióticos (sobretudo os da mídia), além de relações com a cidade. Todos juntos contribuem para essa construção de subjetividade, segundo Guattari.

Nesta encruzilhada de muitos componentes de subjetividade, muitos seriam inconscientes, afirma Guattari. Outros são ligados ao domínio do corpo, território no qual é mais fácil nos sentirmos bem, além de componentes do que os sociólogos americanos chamam de “grupos primários” – a turma, a comunidade, o bairro; e o risco de uma nova subjetividade, conforme alerta Guattari: a subjetividade capitalística. O teórico acredita que a ascensão do sistema capitalista suprimiu modos de subjetividade do planeta. Nascendo então um movimento geral de “desterritorialização das referências subjetivas”. A partir dessa ideia, talvez compreendamos de que forma nossos jovens produzem conteúdos audiovisuais com tantas múltiplas influências. Nossos adolescentes cearenses são também jovens meio japoneses, americanos, indianos. Fundidos com noções outras de culturas além mar, e desterritorializados.

Esse sujeito cria e reinventa e se autodefine, como afirma Gilles Deleuze sobre empirismo e subjetividade.

O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete. (DELEUZE, 2001, p.93)

E conclui que o que faz o sujeito como sujeito é exatamente isto: criar e inventar.

Os vídeos produzidos pelos adolescentes assistidos estão, em princípio, disponibilizados na internet. Para isto, os realizadores fazem *uploads*, parecido com o *download*, só que em vez de carregar arquivos para a sua máquina, enviam-los para um servidor. Os usuários do serviço passam a dispor de um repositório de arquivos, similar a um disco rígido, disponível para acesso em qualquer computador que esteja na internet. De baixo

para cima, descarregam seus conteúdos dentro da rede mundial de computadores, onde são acessados por realizadores outros, pesquisadores, cinéfilos ou simplesmente curiosos.

Agora, não apenas tradicionais realizadores estão a produzir conteúdos audiovisuais, mas também indivíduos que anteriormente não alcançavam essa tradição. Se há uma mudança de paradigma, ela se dá a partir de anônimos produtores, pequenas organizações independentes ou não governamentais, ligados à produção audiovisual.

Autores independentes, através da tecnologia, passam a produzir conteúdos audiovisuais que advêm de quem historicamente nunca teve oportunidades e ocupava o lugar de mero receptor. Neste ponto, a produção ensaia deixar de ser linear. Cria uma esquina no pensamento, cria um novo paradigma. De forma independente, a produção se dá numa lógica desigual. Estes jovens produzem, mas nem sempre conseguem exibir seus conteúdos. Onde estão estes produtos?

Numa reflexão de Muniz Sodré (2002, p.12) “[...] As transformações tecnológicas da informação mostram-se francamente conservadoras das velhas estruturas de poder, embora possam aqui e ali agilizar o que, dentro dos parâmetros liberais, se chamaria de ‘democratização’.”

Busco conhecer como o cotidiano de jovens e adultos da periferia tem sido construído ou reconstruído a partir do empoderamento de ferramentas que antes só circulavam em esferas privilegiadas. É necessário compreender como as representações audiovisuais fora de si transformam tanto o dentro de si, o subjetivo. E porque parece ser mais fácil criar intimidade com uma câmera e sua linguagem imagética do que com outras linguagens. Como o universo imagético se faz mais próximo que muitos outros?

2.2 - Os criadores, globalização e pós-modernidade

Antes de tudo é preciso saber quem são os sujeitos que tentamos compreender nesta pesquisa: jovens, em condições de desigualdade social, muitas vezes de miséria, mas, ao mesmo tempo, inseridos numa cultura globalizada que os pode atrair ou afastá-los de uma inclusão.

Para jovens, admitimos como delimitação das bases que sustentam as reflexões propostas neste trabalho o conceito da ONU (Organização das Nações Unidas) que compreende como jovens aquelas pessoas que têm entre 15 e 24 anos. E que, de acordo com o IBGE, formam uma população de 34 milhões 230 mil pessoas no Brasil, ou 1 milhão 669 mil jovens no Ceará. Sabemos, porém, que conceituar juventude não é tão simples assim, sendo muitas as convenções e bastante variadas as discussões sobre a noção de juventude, especialmente nas Ciências Sociais. Comunicadores, sociólogos, antropólogos, filósofos,

médicos, psicanalistas e educadores têm tratado a juventude como um fenômeno social que vai muito além do sentido reducionista de uma faixa etária do percurso da vida, de participantes de um ou de outro movimento social ou de uma minoria no universo da população. Assim dialogamos com teóricos das Ciências Sociais para compreender a “juventude”.

Para Edgar Morin (2006), a “juventude” é uma “classe de idade”, ou seja, está presente em todas as classes sociais. Mas é também transitória, ou seja, renova-se perpetuamente, já que os indivíduos só serão jovens durante algum tempo. “A adolescência é, de fato, a idade da busca individual da iniciação, a passagem atormentada entre uma infância que ainda não acabou e uma maturidade que ainda não foi assumida, uma pré-sociabilidade (aprendizagem, estudos) e uma socialização (trabalho, direitos civis)”. (MORIN, 2011, p. 149).

A cultura juvenil, de acordo com Morin, ao mesmo tempo que reforça o caráter individualizante de seus símbolos e valores, também promove a solidariedade e alimenta um sentimento de grupo. Ainda de acordo com Morin (2006), a “cultura adolescente juvenil”, como chama, é ambivalente, já que participa da cultura de massa, mas procura, ao mesmo tempo, diferenciar-se. Como parte, porém, de um mercado consumidor, adota (consome) produtos materiais e imateriais que reforçam os valores de “modernidade, felicidade, lazer, amor” (Morin, 2006, p. 139). Por outro lado, como no papel de criadora de subculturas que transgridem e se rebelam contra o sistema instituído, acaba por ter seus produtos integrados à cultura *mainstream* – conclui Morin (2006, p.140) que “esta cultura é criada pela adolescência, mas que ela é produzida pelo sistema. A criação modifica a produção e a produção modifica a criação”.

E esta cultura *mainstream* recorre aos signos dos jovens por uma razão clara, para Bourdieu. “Essa subida universal dos jovens nas hierarquias corresponde à desvalorização universal da velhice” (Bourdieu, 2011, p.143). Sendo a juventude, para a cultura de massa, um “fermento vivo” que rejuvenesce a sociedade, sociologicamente falando, prolonga a infância e a juventude, numa análise antropológica. E, com um olhar metafísico, segundo Morin, seria também um grande protesto contra “o mal irremediável da velhice”.

Pierre Bourdieu (1983), em seu artigo “A juventude é apenas uma palavra”, entra neste diálogo arriscando que a juventude seria uma invenção dos adultos e serviria a uma espécie de controle social que procura estabelecer uma divisão de poder. Assim como acontece com a adolescência e a velhice, Bourdieu (1983) diz que o conceito de juventude foi criado pelos adultos para, sobre ela, exercer um controle social. A separação entre jovens e velhos seria, como acredita o sociólogo, uma forma de manter uma ordem que põe cada um

em seu lugar, criando limites sociais invisíveis. Aos adolescentes seria atribuída um tipo de “irresponsabilidade provisória”, ou seja, eles seriam adultos ou crianças dependendo da situação. Para Bourdieu “parece que um dos efeitos mais poderosos da situação de adolescente decorre desta espécie de existência separada que os coloca socialmente fora do jogo” (Bourdieu, 1983, p. 114).

Buscamos o conceito de juventude também com o sociólogo português José Machado Pais, que concorda com Bourdieu no que diz respeito a ser a juventude uma categoria socialmente manipulada e manipulável, frequentemente referida como “unidade social” ou “grupo dotado de interesses comuns”, sendo estes “rótulos” já por si só características de uma evidente manipulação. Antes, porém, de identificar as dificuldades desta compreensão de juventude fala sobre os traços tidos como comuns à categoria, mesmo que já revistos hoje.

O curso de vida apresenta-se segmentado em diferentes fases (...). No que diz respeito à juventude, é certo que continuam a ser valorizados determinados marcadores de passagem para a chamada idade adulta, como o caso da obtenção de um emprego, do casamento ou do nascimento do primeiro filho. Entretanto as trajetórias de vida bloqueiam frequentemente encruzilhadas de impasse, determinadas por variáveis sociais, apesar de os arranjos de transição cada vez mais se alinharem com estratégias de autonomização na esteira das teses da individualização. Em sociedades de outrora, existiam ritos de passagem que demarcavam, de modo preciso, a transição dos jovens para a idade adulta. Hoje em dia, muitos desses ritos desapareceram embora alguns ainda sobrevivam. (Pais, 2009, p. 374)

Pais chama atenção para a necessidade de se romper com as representações correntes da juventude, numa tentativa de desenvolver, em relação à realidade socialmente construída que é a juventude outra *doxa*, mais espontânea e “paradoxal”, mais rica em diferenças que em similaridades.

Na verdade, nas representações correntes da juventude, os jovens são tomados como fazendo parte de uma cultura juvenil unitária. No entanto, a questão central que se coloca à sociologia da juventude é a de explorar não apenas as possíveis ou relativas similaridades entre jovens ou grupos sociais de jovens (em termos de situações, expectativas, aspirações, consumos culturais, por exemplo), mas também – e principalmente – as diferenças sociais que entre eles existem. (PAIS, 1990, p.140)

Nesses termos que Pais admite, a cultura juvenil seria, como qualquer mito, uma construção social que existe mais como representação social do que como realidade. Como realidade, temos que admitir que ela (a juventude) tem sido vista, histórica e socialmente, como uma fase de vida marcada por uma certa instabilidade associada a determinados problemas sociais comuns como as dificuldades de entrada no mundo do trabalho, de acesso à

habitação e estabilidade na vida afetiva-social. “A emancipação dos jovens, que tradicionalmente tem culminado com a constituição de um lar próprio, habitualmente precedida pela obtenção de emprego, encontra-se, nesta perspectiva, cada vez mais bloqueada”. (PAIS, 1990, p. 142)

Assim, na construção sociológica da juventude, Pais acredita que, se quisermos decifrar os enigmas dos paradoxos da juventude, precisamos saber antes as respostas de três questões: “1.º se os jovens compartilham os mesmos significados; 2.º se, no caso de compartilharem os mesmos significados, fazem-no de forma semelhante; 3.º a razão por que compartilham ou não, de forma semelhante ou distinta, determinados significados” (PAIS, 1990, p. 164). E, para responder bem a estas questões, é preciso que os jovens sejam estudados nos seus contextos vivenciais e cotidianos, já que é no cotidiano que os jovens “constroem formas sociais de compreensão e entendimento que se articulam com formas específicas de consciência, de pensamento, de percepção e ação”. É na esteira destas recomendações teóricas correntes da sociologia sobre a juventude que os jovens desta pesquisa são compreendidos.

Estes jovens, que enfrentam condições de desigualdade social, situações de risco social e ao mesmo tempo assimilam uma enxurrada de signos e informações dentro da realidade de um mundo de cultura globalizada, precisam enfrentar o desafio de superar seus problemas sociais. Em que momentos essas desigualdades convivem? E quando se desencontram? É a reflexão proposta por Néstor García Canclini em *Diferentes, desiguais e desconectados*.

Para Canclini, a problemática da desigualdade se manifesta em duas pontas distintas: como desigualdade socioeconômica e como desigualdade de práticas culturais. Ambas devem ser levadas em conta. A dimensão cultural da desigualdade revela-se na língua, nos costumes herdados e em processos históricos de configuração social. Já a dimensão da desigualdade socioeconômica tocará mais diretamente na questão da distribuição de riquezas.

Os estudos comunicacionais consideram, quase sempre, que ter cultura é estar conectado. Não há um processo evolucionista de substituição de algumas teorias por outras: o problema é averiguar como coexistem, chocam ou se ignoram a cultura comunitária, a cultura como distinção e a cultura.com.

É uma questão teórica e é um dilema-chave nas políticas sociais e culturais. Não só como reconhecer as *diferenças*, como corrigir as *desigualdades* e como *conectar* as maiorias às redes globalizadas. (CANCLINI, 2009, p.16)

As consequências de um mundo cada vez mais globalizado precisam ser levadas em conta nessa caracterização dos sujeitos que tentamos compreender. Isto porque os mesmos

questionamentos que fazemos hoje podem ter respostas diferentes das que haviam há trinta anos, desde que a globalização tecnológica passou a representar uma interface no mundo inteiro, criando novas diferenças e desigualdades. As trocas econômicas e midiáticas acrescentam muito mais que uma simples mistura, na qual acreditávamos até bem pouco tempo quando se começou a discutir sobre globalização. Seria, para Canclini, a chegada da *interculturalidade* em detrimento da *multiculturalidade*. Com esta última sendo a primeira ideia aceita quando o tema globalização passou a nos tocar, e vamos ter que enxergar e admitir um mundo bem mais complexo de significados, onde fronteiras culturais e ideológicas praticamente somem.

Ora, por *multiculturalidade* entende-se a convivência de etnias ou grupos, em uma cidade ou nação, admitindo-se uma abundância de opções simbólicas, a diversidade de culturas, suas diferenças e as necessárias políticas de respeito. Já por *interculturalidade*, cenário atual, entende-se uma realidade menos otimista: de entrelaçamento de culturas mas com conseqüente confrontação e conflito.

Dentro desse contexto, para entender e definir os sujeitos, levamos em consideração, segundo Canclini, um tratamento de caráter universal e uma análise de ser sujeito numa cultura, classe ou nação. Com a globalização, a forma de compreender os sujeitos, como produtos entre indivíduos e sociedade, modifica-se. E esta compreensão deve hoje levar em consideração a transnacionalização material e simbólica. A identidade de um sujeito forma-se pelos processos interétnicos e internacionais, com as contribuições das novas tecnologias, intercâmbios financeiros e pelo repertório de informações e imagens distribuídas pelo mundo inteiro através da indústria cultural¹⁵. Estas mestiçagens terão influência decisiva na formação de novas subjetividades. Esse novo homem híbrido entre a tradição e as imagens de culturas distantes é um ser intercultural, e por isso, mais livre de restrições e de uma só etnia ou nação. Como reflete Canclini: “(...) ao aumentar a heterogeneidade e a instabilidade de referências identitárias incrementa-se a incerteza filosófica e afetiva.” (CANCLINI, 2009, p. 202)

Desta forma, neste universo de multiconexões, onde o homem moderno é exigido para ser maleável e adaptável a diferentes culturas, corre-se o risco de se passar despercebido ou pouco confiável. E, no final do culto pós-moderno em torno da sociedade flexível, ou de consumo, acabamos por sentir a necessidade de encontrar um sujeito que não se baseie na

15

desconstrução. E a este sujeito oferecer chances de participação. “Trata-se antes, de colocar-se nas interseções, nos lugares em que os sujeitos podem falar e atuar, transformar-se e ser transformados. Converter os condicionamentos em oportunidades para exercer a cidadania” (CANCLINI, 2009, p.208).

O contrário do sujeito feito à base de desconstrução seria um sujeito uno, focado, em sintonia com sua singularidade, espaço indivisível do ser. Não seria a partir do centro dele mesmo que poderiam surgir as verdades mais seguras? É por isso que, em todos os vídeos que apreciamos neste trabalho, os jovens partem do ambiente autobiográfico, zona de conforto para uma boa narrativa. Não é à toa que Walter Benjamin, ainda em *Pequena história da fotografia*, nos lembre, citando Alfred Lichtwark, que não existe no nosso tempo nenhuma obra de arte que tenha sido tão atentamente observada quanto a fotografia de nós próprios, dos parentes e amigos mais próximos ou da mulher amada. No presente estudo, o que observamos sobre esse interesse autobiográfico é que os vídeos se passam sempre ao redor de onde nasceram os jovens *videomakers*, de onde moram, dos lugares onde costumam passar as horas vagas. E, desta forma, estes meninos e meninas pensam a cidade a partir de seus lugares: a periferia litorânea de Fortaleza, sobretudo a região do grande Mucuripe, com suas ruas estreitas, que formam labirintos desorganizados e sofridos com a ausência de estruturas de urbanização e saneamento. Um lugar cujo tesouro está na riqueza cultural de seus habitantes e, em alguns pontos, na paisagem litorânea que podem apreciar de suas portas, janelas e calçadas: a paisagem do horizonte de Fortaleza, com sua praia. As imagens audiovisuais são aqui representações desse homem singular e multiétnico. As imagens falam muito bem desse novo homem contemporâneo.¹⁶

E o que significa ser contemporâneo? Recorro a Giorgio Agamben para responder a esta pergunta. E em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*, Agamben, por sua vez, recorre a Friedrich Nietzsche e a Roland Barthes para falar sobre o homem contemporâneo. Para Agamben, “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Ou seja: contemporâneo somos todos nós que nos encontramos na corda bamba do estranhamento do mundo.

16

O conceito de “contemporâneo” de Giorgio Agamben está em: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

Contemporâneos são todos aqueles que estranham o que veem, incomodam-se com o que encontram pelo caminho. E mesmo a partir desta zona de desconforto são capazes de se mover, de resistir e de construir. Como continua Agamben: “(...) exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p. 59). E do que mais precisamos senão desta capacidade de apreendermos bem nosso tempo, fazemos uma leitura crítica dos fatos que nos rodeiam? Sem esta leitura assustar-nos-á para sempre o *Anjo da História* (BENJAMIN, 2008), apesar de não ser esta sua intenção. O anjo da história de Walter Benjamin é feio sim: tem olhos esbugalhados, boca escancarada, asas abertas e despenteadas, e ainda faz um voo nada belo, posto que é arrastado pelos ares quentes e violentos das tragédias de nosso tempo. Mas não foi pensado por Benjamin como uma criatura assustadora. Justo ao contrário: o próprio “Anjo da História” está assustado com tudo o que vê na história, com as catástrofes, destruições, desigualdades, misérias, estados de exceção etc. E ele tem este aspecto assustador [o anjo], apenas por estar completamente horrorizado. Ele existe para nos fazer refletir sobre a história da história. Quem está contando a história? E com quais interesses? Prestar a devida atenção na história é uma das lições que nos transmite o anjo da história de Benjamin. Recorremos a ele para lembrar desta feição importante do homem contemporâneo, aquele que faz esta pesquisa, aquele que a lê, aquele que dialoga com ela, aquele que não dialoga com ela, e, principalmente, aquele homem que observamos nesta pesquisa. O *Anjo da história* seria um “contemporâneo”.

Ainda sobre este homem contemporâneo, Agamben diz que a não sincronia deste sujeito com seu próprio tempo, vivendo o homem contemporâneo em outro tempo, de forma nostálgica, não o livra de seu próprio tempo. E, mesmo ao renegar ou até odiar seu próprio tempo, o homem contemporâneo sabe que não pode fugir dele. Ser contemporâneo, portanto, é estabelecer uma relação singular com o tempo. É aderir a este tempo e ao mesmo tempo tomar distâncias dele. E arremata Agamben sobre o sujeito contemporâneo e seu tempo: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59). E para não fazer uma injustiça com este homem contemporâneo que o procura delinear, Agamben também o compreende como sujeito “intempestivo” e “poeta”. O sujeito contemporâneo é também poeta quando paga sua contemporaneidade com vida, com suas dores e alegrias. “É aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. Os dois séculos, os dois tempos não são apenas, como foi sugerido, o século XIX e o XX, mas também o tempo da vida do indivíduo” (AGAMBEN, 2009, p. 60).

Vejamos como este sujeito contemporâneo se assemelha aos jovens sujeitos com os quais convivemos nesta pesquisa: sujeitos do nosso tempo, que desenvolvem o olhar de estranhamento sobre o mundo. Seres capazes de ler a história e a sua própria história com um novo pensamento ácido e ao mesmo tempo sabem transformar essa leitura em poesia: toda a poesia da fotografia e das imagens audiovisuais. Coincidem justamente com o sujeito contemporâneo proposto por Agamben. Aquele ser que, sendo poeta e contemporâneo, olha bem nos olhos de seu tempo. “(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Por este escuro entendemos as trevas de nosso tempo: os gargalos que sufocam o mundo, a desordem, a escassez do bom e do bem. De tão escura, esta realidade leva os sujeitos à reflexão, à criticidade, ao assombramento que vemos nos olhos do *Anjo da História*. E é justamente este esforço de reflexão que nos guia ao pensamento de luz. Trevas que trazem luz. Um feixe de luz depois da parede do fim do túnel. Um aparente paradoxo, uma aparente contradição. Mas apenas aparente. O escuro no pensamento é o que traz a aurora matinal.

Treva que traz a luz da vontade de transformação. É o que vemos em outro vídeo, este um pouco mais simplesmente analisado, chamado *Barracão*, no qual os jovens cineastas olham ao redor e perguntam através de belas imagens de pescadores, jangadas, mar e areia na enseada do Mucuripe: onde está o espaço em que nossos ancestrais trabalhavam? Onde está o espaço do barracão¹⁷, aquela área na areia da praia do Mucuripe entre o mar e as dunas, na qual já nossos tataravós consertavam redes e barcos, tratavam e vendiam o peixe pescado, proseavam, conviviam e sobretudo, alegravam-se? A resposta aparece subentendida. A resposta surge como um feixe de luz. Está nas imagens dos arranha-céus que praticamente esmagaram a praia, e tomaram-na, usurparam-na do povo. Esta imagem, dos arranha-céus, representa a treva. E a consciência sobre a desigualdade é a luz. Sim, os jovens *videomakers* veem e revelam isto através de suas imagens dialéticas e resistentes.

Figura 7 – Trecho denominado de barracão na enseada do Mucuripe

17

Barracão: trecho de areia na enseada do Mucuripe, de aproximadamente 500 metros, que ganhou esse nome por lembrar uma espécie de barracão. A analogia é feita porque este trecho é cercado de árvores como mangueiras e castanholeiras, formando assim, uma cobertura natural para os homens da pesca, que naquele trecho desenvolvem atividades relativas à pesca. Entre elas: conserto de redes e tratamentos dos peixes frescos. Um vídeo com o nome *Barracão* também foi produzido pelos realizadores da ONG Aldeia.



Fotografia: Leticia Amaral, 2013

É desta forma que se mostram claramente contemporâneos. Afinal, como prossegue Agamben: “Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

É deste presente assustador que surge a claridade refletida das dezenas de antenas parabólicas que aparecem nas imagens do vídeo *Todos São Francisco*. Brancas e implantadas em cada estreito telhado do Morro de Santa Terezinha refletem a luz do sol com violência e gritam em frases mudas: estamos aqui porque aqui não chegam as imagens das televisões. Neste lugar tão pobre e propositalmente esquecido, nem as grandes redes midiáticas se interessam em aparecer em nossos televisores. Muitos dos canais abertos de televisão não sintonizam bem em regiões das periferias. Acontece em toda a área do bairro Vicente Pinzón, assim com em bairros vizinhos como o Antônio Diogo: canais como a Globo local não “pegam”, não são sintonizados, nem com antenas especiais. Por isso veem-se tantas antenas parabólicas na área pesquisada. E tudo é muito simples de entender: este público não tem como consumir os bens que divulgam em seus intervalos comerciais. Este é, sim, um lugar apartado da cidade, ou, no mínimo, que pretendiam apartar dos olhos de quem está nas margens. E, aqui, ancoramos em Agamben mais uma vez. “(...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p. 64). E lembrando justamente das imagens audiovisuais das luzes indiretas das vidraças e espelhos dos prédios da capital que nos incomodam no vídeo *Barracão* e da luz refletida das antenas parabólicas do vídeo *Todos São Francisco*, somos levados a continuar em sintonia com

Agamben no que diz respeito às suas definições do sujeito contemporâneo. “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Capítulo 3 - O passeio pelo campo da pesquisa [do Método]

As imagens e suas falas, cores, relevos, texturas, cheiros: foram elas que primeiro me conquistaram para esta pesquisa. Posso fechar os olhos e lembrar a primeira vez que assisti ao vídeo *Todos São Francisco*. A narrativa audiovisual de 15 minutos de duração em formato de vídeo fez-me parar. Um [conjunto de] *punctum* (BARTHES, 1984), ou seja, aquilo que para Roland Barthes seria o que nos “punge” na fotografia, que levo para a imagem audiovisual, me tocou de forma transformadora. *Punctum* que também nos mortificaria, nos feriria. Ferida e teletransportada eu fui. Senti naquele instante que abria-se ali um rico caminho de pesquisa. Num outro momento, numa entrevista em profundidade com a jovem Charliane, ouvi nas palavras dela a expressão do “Instante Decisivo” de Henry Cartier-

Bresson, apesar de a mesma não conhecer a obra do aclamado fotógrafo. Ela declarou: “A fotografia marca aquele segundo que você viu. Por mais que uma coisa fique parada, não fica. Muda. A fotografia registra só um segundinho, um milésimo de segundo, até menos que isso. Só ‘tchum!’”

A partir de então, foram saltando à minha frente inquietantes questões: o que podem as imagens? O que podem estas imagens sobre a singularidade de alguém? Se elas podem me teletransportar, poderiam também assaltar a singularidade de outros? Parto da hipótese de que a resposta é sim. Embora desconfie que entre nós, pesquisadores das ciências humanas, não resistam todas as hipóteses. Algumas vingam, outras não. Mais além: nem sempre temos ferramentas para a formulação de hipóteses. E tudo por causa de um motivo: o que desejamos provar não é nada exato, assim como acontece na matemática e na química, por exemplo. O que investigamos está em constante mutação. Ou seja: é infinito. O que tentamos comprovar é, sim, muito mais filosófico. E como tal “humano, demasiado humano” (NIETZSCHE).

Para descer ao campo com segurança, ou seja, seguir um método de pesquisa seguro, parto do referencial metodológico da hermenêutica de profundidade proposto por John B. Thompson. De acordo com seu modelo dei início a esta pesquisa qualitativa através de entrevistas em profundidade, observação participante e outros passos comuns à pesquisa etnográfica. Reconstruindo assim “[...] as maneiras como as formas simbólicas são interpretadas e compreendidas nos vários contextos da vida social” (THOMPSON,1995, p.363). Além disso, também faço uma análise filmica.

O recorte humano escolhido incluiu seis jovens *videomakers*, três formadores e dois pais. Com estes, foram feitas vivências e entrevistas em profundidade. Os jovens entrevistados tinham entre 18 e 24 anos. Foram eles Charliane de Oliveira, Janaína Cunha, Gabriel Santos, Suyane Moreira, Anderson Gama e Luís Santiago. Todos eles participaram de formações audiovisuais na ONG Aldeia, com exceção de Anderson Gama, que recebeu formação audiovisual em uma outra ONG, a TV Janela, no Planalto Airton Sena. Anderson Gama, no entanto, foi escolhido como parte integrante dos jovens entrevistados por ter sido o câmara principal de *Todos São Francisco*. E, assim como os demais, também recebeu formação audiovisual, só que num outro bairro.

Metodologicamente, além das entrevistas em profundidade, estes jovens e outros jovens, foram observados no curso de duas oficinas de formação audiovisual no interior da ONG Aldeia. Os cursos acompanhados foram os de Introdução à Linguagem de Vídeo e Fotografia Documental, no mês de junho de 2011.

Percebemos, nas conversas com os jovens realizadores audiovisuais, como eles foram atores de uma mudança de percepção. Passaram de consumidores de produtos e ideias a críticos e produtores de novos conceitos e produtos. Se antes assistiam filmes e telenovelas por diversão, hoje divertem-se e questionam estes conteúdos da grande mídia.

Todos os jovens entrevistados para esta pesquisa afirmaram desconfiar dos conteúdos exibidos na grande mídia. “Eu não acredito no que os telejornais mostram! Principalmente se a notícia for sobre onde eu moro, porque há uma questão de edição. E eles só mostram o que vai dar ibope pra eles, o que vai vender o jornal deles”, declara Janaína Cunha (anexo B). Opinião compartilhada pelo também *videomaker* Luís Santiago: “Você não pode acreditar totalmente. Mas também não pode desacreditar. Também tem uma coisa: uma matéria não tem 100% de verdade. A pessoa que está narrando vai querer dar mais ênfase à história dela” (anexo F).

Seguindo o modelo proposto por Thompson, passo por três fases sugeridas no enfoque da hermenêutica de profundidade (HP). Procuro fazer uma análise sócio-histórica dos sujeitos envolvidos e analisar situações espaço-temporais em que estão inseridos, os campos de interação, as instituições sociais e a estrutura social que os cercam e na qual tantos jovens estão imersos. Diluo estas análises em observações ao longo de todo o texto da dissertação, em especial permeando a análise filmica e neste presente capítulo.

Desço ao campo, como ensina Yves Winkin em *A nova comunicação*. Pretendo uma observação muitas vezes participante, enquanto sutilmente busco a visão de mundo do outro. Esse outro que observo é tão rico que conduz a pesquisa exatamente para onde ela deveria ir: para dentro do meu próprio país, para um campo que é antes de tudo o de uma microssociedade. Aproprio-me da (minha) cidade como fosse meu laboratório natural (WINKIN). Desço ao campo para explorar minha cidade. Tomo o cuidado de definir algumas fronteiras, sendo isto também muito importante no método cartográfico no qual me inspiro. Sei mais ou menos entre que ruas e praças situa-se esta pesquisa. Ela compreende basicamente duas comunidades que ficam dentro do bairro Vicente Pinzón: Morro de Santa Terezinha e Conjunto São Pedro, ficando este bairro, o Vicente Pinzón, inserido numa macrorregião que é o Grande Mucuripe, área litorânea da capital que comporta mais de um bairro, entre eles, além do Vicente Pinzón: Meireles, Serviluz e Castelo Encantado, tendo sido as vias mais frequentadas Rua Primavera, Rua dos Parlamentares e Avenida Dolor Barreira.

Sei também onde a pesquisa não situa-se. No início deste trabalho, por exemplo, cheguei a considerar que a comunidade do Titãzinho, que fica dentro do bairro Serviluz, à beira-mar, também dentro da região do Grande Mucuripe, faria parte do recorte geográfico da pesquisa, mas, posteriormente, observei que não caberia dentro do mesmo trabalho. De modo

que, na hora em que opto por deixar de fora a comunidade do Titãzinho, começo a dar limites geográficos a esta pesquisa. Cheguei até a fazer algumas idas a este trecho do Titãzinho e interagi com jovens do bairro em duas oficinas de arte, uma sobre a arte de fazer “Agendas costuradas à mão” e outra sobre “Fanzines”, mas preferi abrir mão deste espaço para me apropriar do recorte selecionado, já citado, com mais zelo.

E por falar em espaço selecionado considero que levei em consideração mais algumas pistas apontadas por Winkin e Virgínia Kastrup quando falam no método da cartografia. Virgínia Kastrup, em *Pistas do Método da Cartografia*, diz: “A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2010, p.32). Seguindo as pistas apontadas por estes autores, situo geograficamente este objeto de pesquisa. Considero o campo escolhido para este trabalho um lugar simples, comum e de fácil acesso, mas que se revela complexo na medida em que o analiso. Um lugar que se mostra diferente ao meu olhar a cada vez que ali retorno. Assim como os atores, ainda mais importantes, a quem também muito observo. E, na observação desses sujeitos, busco posturas, gestos, posições, tons de vozes e olhares. Cada suspiro me interessa, para chegar, enfim, ao singular. E assim contemplar verdades.

Entre idas e vindas a este lugar, eu descrevo em minha agenda o que vejo pelo caminho. Talvez não possa considerar exatamente esta agenda como sendo um “diário de bordo”, porque contém também anotações de outras ordens. Depois repasso essas descrições para a “folha” em branco da tela do computador. Ao mesmo tempo, procuro a filosofia de pensadores que podem dialogar com os temas propostos. A teoria como uma lente de aumento da experiência empírica. Ou seja, busco, além dos dados, fazer uma reflexão teórica, romper com o senso comum, “ver mais e mais longe” (WINKIN) e costuro tudo isso com as vozes dos sujeitos com os quais dialogo no lugar.

Nesta caminhada, prefiro um olhar desapressado de quem quer explorar o caminho. Não quero regras prontas. Traço um percurso enquanto caminho. Conheço ao mesmo tempo que faço. Pesquiso ao mesmo tempo que intervenho. “Toda pesquisa é intervenção” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2010, p.17). Vou procurando mergulhar na experiência do pesquisar, de preferência sem pontos de referência. Um exemplo? Num dos momentos da pesquisa, uma das jovens realizadoras me pergunta, embaraçada e ao mesmo tempo sorridente, “eles estão na casa do meu irmão, mas é lá em cima! Tem coragem de subir o morro?”, pergunta ela como quem alerta para algum sinal de perigo. Em questão de centésimos de segundos, rejeito este “ponto de referência” que me é fornecido pronto: o de que o lugar seria perigoso. Disfarço meu susto e prossigo a caminhada sem parar, enquanto

respondo: “Claro que vou!”. Vou e volto. E meu olhar, livre de pontos de referência, só me mostra uma rua cheia de gente simples e com um ar domingueiro. Sim, era um dia de domingo e tive o meu presente por mergulhar sem garantias na experiência que é pesquisar.

O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o caminho metodológico. (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2010, p. 18).

O trabalho da pesquisa vai dando forma ao campo de intervenção onde todos estão incluídos. E devemos reconhecer aqui que esta análise se faz sem distanciamento. Estamos todos, pesquisador e sujeitos, mergulhados, incluídos, implicados. Colocando assim em questão os velhos moldes do conhecimento que previam objetividade, neutralidade e imparcialidade. E admitimos mais: o conhecimento adquirido aqui é todo ele atravessado de afetos, valores, interesses, expectativas, desejos, crenças e outras mil marcas em nós impressas, seja no espaço consciente ou não.

Em muitos momentos, foi difícil livrar-me da minha pele de mãe. Senti ímpetos de pegar muitos jovens pela mão e dizer: “Cuidado! Não é por aqui! Você está se arriscando demais!” Como é dura a tarefa de pesquisador nesses momentos! Temos que respeitar o modo de vida delas. Mas, outras vezes, isso não foi possível. Não consegui deixar a pesquisadora calada quando os vi, por exemplo, abusando do uso de bebidas alcoólicas. Tendo a ética de Aristóteles como guia, jamais revelaria as identidades de quem me refiro. Mas posso revelar, que cheguei bem perto de perder a amizade, a confiança e a participação de tais jovens nesta pesquisa por causa da minha expressão de reprovação de alguns comportamentos. Cheguei perto. Mas não perdi. Contornei a situação delicada. Não os perdi. E, dias depois, me agradeceram, sem saber o risco que corria de que meu modo pesquisadora fosse por água abaixo, dando lugar a uma mera observadora sem critérios científicos. Considero que, em seguida, fiz um esforço para voltar ao eixo de pesquisadora observadora participante. Sem excessos.

Esses meninos e meninas têm entre 16 e 21 anos e moram na comunidade do Morro de Santa Terezinha e do Conjunto São Pedro. E entendemos aqui este território como um “território existencial” (Deleuze e Guattari). Este território existencial seria um *ethos*, ou seja, um “lugar” que é ao mesmo tempo morada e estilo, e que está em constante processo de produção. “O território é antes de tudo um lugar de passagem” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 132). O bairro observado é área de grande concentração de pobreza, um lugar onde há bem poucos anos a miséria absoluta ainda era observada, sendo a fome uma realidade brutal. Um dos jovens que responderam a uma entrevista em profundidade disse-me sem

aparentar constrangimento, apenas como quem olha para trás e relembra um momento difícil: “No começo (das oficinas de audiovisual), eu ia pelo almoço! Depois foi que fui gostar da fotografia”. Com a distribuição de benefícios sociais como o “Bolsa Família”, tem sido possível comprar alimentação para os filhos, mas pude perceber uma alimentação não balanceada. Pobre em alimentos fundamentais para a manutenção da saúde, como frutas, verduras e proteínas. E rica em comidas feitas à base de carboidratos (massas) e açúcares. No café da manhã, nada mais que café preto com muito açúcar refinado e pão com gordura vegetal. No almoço: arroz e feijão e porções baixas de proteínas, o mesmo repetindo-se no jantar, ou seja, a população não morre mais de fome, porém, inicia uma tendência à obesidade que leva à morte por doenças cardíacas precoces ou acidentes vasculares cerebrais, ambas doenças decorrentes da má alimentação. É necessário inserir no programa escolar das crianças matérias sobre alimentação correta para uma boa nutrição e saúde.

O bairro também tem raras áreas de lazer, e os poucos espaços que tem não recebem manutenção do poder público. É o caso de uma das pracinhas fotografadas entre a rua Primavera e a avenida Dolor Barreira. A praça tem bancos destruídos, mato alto, lixo por todos os lados e nenhum equipamento para a realização lúdica ou esportiva.

Figura 8 - Pracinha do Conjunto São Pedro, Vicente Pinzón, Mucuripe.



Fotografia: Letícia Amaral, 2014.

Como impedir que os jovens da região acessem primeiro os bares? São eles, os bares, as opções de “lazer” que mais se evidenciam aos olhos de quem mora na região.

Também não há projetos sociais em número suficiente para envolver crianças, adolescentes e jovens em atividades de aprendizado cultural, esportivo. A região tem poucos equipamentos educacionais, assim como sofre também com a ausência ou deficiência de equipamentos de saúde. E, sobre isto, as declarações dos pais dos jovens ajudam na construção da visão crítica desta pesquisa. Dona Maria Cunha, mãe de Janaína Cunha afirma: “Pra ser sincera, o posto de saúde daqui, eu não acho que tem vantagem não. Eu já saio daqui para ir para outro lugar, porque esse posto daqui quando a gente procura um médico, não tem, nunca tem” (Anexo J).

O sistema de transporte chega ao local, mas em alguns dias da semana, sobretudo finais de semana e em horários extra comerciais, é considerado irregular pelos moradores. As condições urbanísticas inexistem. As ruas por onde mais me demorei foram sobretudo três: a Avenida Dolor Barreira, por ser a avenida principal que corta este território existencial escolhido. E mais duas ruas: Rua Primavera e Rua dos Parlamentares, por serem as ruas onde moram duas das jovens mais envolvidas com este trabalho: Charliane de Oliveira e Janaína Cunha.

Figura 9 – Placa da Avenida Dolor Barreira



Fotografia: Letícia Amaral, 2014.

Figura 10 – Avenida Dolor Barreira



Fotografia: Letícia Amaral, 2014.

Figura 11 - Rua Primavera, conjunto São Pedro, Vicente Pinzón, Mucuripe.



Fotografia: Letícia Amaral, 2013

No morro de santa Terezinha, é frequente a ausência de calçadas. A qualidade do passeio depende da iniciativa dos moradores que, em situação de extrema pobreza, não dispõem de meios para pavimentar as calçadas com material adequado. As calçadas sobem e descem num enfileirado de batentes que se atravessam pelo caminho. E, em outras vezes, repentinas rampas interpõem-se no passeio. É fácil de compreender, então, o hábito dos moradores de caminhar (via de regra) pelas margens da rua. Marginalizados também no passeio, vivem em condições que não convidam ao uso da cidade, que neste caso é um privilégio dos veículos. Sim. A cidade de Fortaleza inteira, e o que se dizer da periferia, parece projetada para os veículos, e não para as pessoas. As pessoas do Morro de Santa Terezinha não têm outra opção senão caminhar pelo meio da rua. Um desconforto que frequentemente ceifa milhares de vidas todos os anos: atropeladas¹⁸. Uma cidade sem calçadas e sem passarelas revela-se um lugar hostil ao pedestre, inimigo do ir e vir de seus moradores. Transitar pelas vias do bairro já é arriscar-se entre veículos, ônibus, vans do transporte público, motos e bicicletas em sua maioria. E, ainda por estas razões, temos a tristeza de uma população idosa encarcerada dentro de suas casas. A rua, nestas condições, é risco grande demais para quem tem mais de 60 anos de idade.

Figura 12 - Rua Dolor Barreira num trecho sem calçadas



Fotografia: Leticia Amaral, 2014.

De acordo com a Autarquia Municipal de Trânsito de Fortaleza (AMC), no ano de 2011 foram registrados 1732 atropelamentos na capital. Dessas vítimas, 166 morreram na hora. Mas é sabido que outra parcela morre depois, em consequência dos traumas. Muitos ficam inválidos, muitas vezes em idade produtiva.

Neste lugar, a coleta de lixo também é insuficiente. Os caminhões de lixo não adentram em todas as ruas e vielas e, outras vezes, não recolhem o lixo descartado em más condições de acondicionamento. A maioria dos moradores entrevistados relatou que o caminhão do lixo passa regularmente três vezes por semana e eu mesma o vi passar. Mas ainda é um plano de limpeza insuficiente para a área. Observei, muitas vezes, *containers* de lixo que, de tão cheios, transbordam. E, o lixo que não cabe no *container*, é dilacerado, espalhado pelos já estreitos passeios ou espaço de canteiros centrais. Compõem uma fotografia repugnante. E provocam um cheiro insuportável. No entanto, algumas declarações de moradores do local sobre a coleta de lixo surpreendem. “A coleta de lixo está normal”, foi o que afirmou dona Maria Cunha. Mas a fotografia abaixo foi tirada a menos de 200 metros da casa dela. Dona Socorro também afirmou que a coleta de lixo era regular. Mas a dois quarteirões da casa dela havia muito lixo espalhado num canteiro central. Observo que, entre o público por mim entrevistado, a percepção sobre o direito aos serviços é confusa. Alguns sabem que têm direito à qualidade de vida com serviços pagos pelos impostos, outros ainda não compartilham desse grau de consciência crítica. As duas entrevistadas acima, por exemplo, parecem tão acostumadas com a presença do lixo que consideram, que neste quesito, está tudo “normal” na comunidade.

Figura 13 - Lixo espalhado na Avenida Dolor Barreira



Fotografia: Letícia Amaral, 2014.

É completamente possível que as quantidades de lixo não recolhido elevem os índices de doenças, já que cientificamente, é sabido que lixo atrai insetos e roedores, vetores em potencial de transmissão de enfermidades.

As doenças que observei com mais frequência, com meu olhar de pesquisadora com formação em jornalismo, e não de uma profissional de saúde, foram doenças de pele, respiratórias e doenças advindas da pressão arterial alta. Mas, aonde ir em casos de adoecimento? Alguns moradores relataram-me que, para a comunidade do Morro de Santa Terezinha e Conjunto São Pedro, estão disponíveis dois postos de saúde: um é o Posto do CIES, no Vicente Pinzón, e outro é o posto Flávio Marcílio, na Avenida Abolição, Mucuripe. Os dois ficam a mais ou menos 15 minutos a pé da casa de dona Socorro de Oliveira. Ela diz que estão sempre de portas abertas, mas nem sempre atendem às demandas dela ou de familiares. “Lá não tem nada, nem médico. É difícil a gente ir pra encontrar médico. Nem remédio”, relata dona Socorro com um ar calmo que, apesar da aparência de frívolo e conformista, revelará a um observador um pouco mais atento o desengano, cansaço, desilusão com o que esta sociedade, na qual está inserida, tem para compartilhar.

O segundo passo indicado no método de pesquisa de HP é uma análise formal ou discursiva, que nos leva a uma análise semiótica das realidades e dos conteúdos produzidos pelos adolescentes, além de um estudo de suas conversações, narrativas e de seus argumentos.

Para completar a pesquisa, ainda de acordo com a investigação da HP, fazemos uma reinterpretação das informações encontradas, reinterpretando as transformações subjetivas dos adolescentes pesquisados. Sem medo de uma pesquisa empírica, procuro compreender as mudanças na subjetividade desses sujeitos-objetos.

Fazemos um levantamento do *locus* do projeto em relação à geopolítica da região, onde se concentram áreas diametralmente opostas do ponto de vista da concentração de renda. Os assistidos são contatados de forma direta em seus cotidianos a fim de compreendermos seus meios de elaboração, seus modos, seus anseios, suas práticas de socialização, enfim, como vivem e sobrevivem, como pensam e agem em seu tempo.

Também procuramos conhecer os meios pelos quais se trava a interação entre entidade realizadora e indivíduos moradores das comunidades. E entramos em contato com os produtos realizados por estes indivíduos no interior do projeto social.

Ao longo de dois anos e meio, acompanho as ações da entidade junto às comunidades e procuro compreender como atua e como se percebe dentro do projeto.

Numa pesquisa experimental de campo, tenho observado a rotina desse grupo, in loco, onde atuam na produção de vídeos e na comunidade do Morro de Santa Terezinha. Como forma de coletar informações, faço levantamentos num contato direto com as crianças e adolescentes do grupo de interesse.

Através da convivência, do “estar com” (KASTRUP, 2010), do passear com, de entrevistas em profundidade, busco saber como era o antes na vida destes realizadores e como

está o hoje, numa pesquisa social que levará em conta a identidade do público observado. Um grupo de seis jovens envolvidos foi escolhido para as entrevistas em profundidade. Eles têm sido observados como atores-realizadores. Adotamos o método no qual a troca de informações é feita com os jovens tendo conhecimento sobre a realização da pesquisa.

Desta forma, realizei a pesquisa em espaços tão diversos quanto à beira-mar, barracas da Praia do Futuro, como no caso de uma das conversas com Suyane Moreira, uma das jovens *videomakers* (Anexo D). Ou ainda andando de patins na Praia de Iracema, no caso de uma das primeiras entrevistas com Charliane, registrando excelentes momentos de descontração e falas espontâneas, sendo os tombos de patins da entrevistadora e da entrevistada (uns três ou quatro) neste momento da pesquisa, também eles, importantes (e não apenas cômicos) para a reflexão à qual me proponho aqui: uma reflexão que deseja captar, sobretudo, subjetividade. Num desses momentos, Francisca Charliane me disse: “Eu não sabia que a Alana (irmã cinco anos mais nova) sofria tanto por não conhecer o pai dela. Só percebi isso quando a vi chorando em frente à lente da câmera”.

Para captar bem tal subjetividade, quanto aos procedimentos de coleta de informações esta é uma pesquisa de levantamento. Isto significa que buscamos as informações diretamente com o grupo de interesse: adolescentes e jovens, moradores do Morro de Santa Terezinha, participantes de projetos de formação audiovisual, entre instrutores e professores, entre 2011 e 2014.

Ainda segundo os procedimentos de coleta, a pesquisa é também bibliográfica, pois se apoia no levantamento feito a partir de material coletado em livros, além dos vídeos analisados. Mesmo sendo, conforme lembra Benjamin ao citar Goethe, “a delicada empiria que se identifica intimamente com o objeto, e assim se transforma na autêntica teoria”, recorro às lentes de aumento que são as teorias, as ideias de filósofos e cientistas sociais das áreas e categorias que pretendemos expor nesta dissertação.

Para a coleta de informações, procuro não ter pressa ou pretensão de perfeição nas anotações. Procuro praticar uma observação participante, tendo tido o zelo, carinho, cuidado de promover contatos prévios com o público que observo e com o qual interajo ao mesmo tempo em que dou início à coleta de informações. Com a pesquisa sempre chegando depois e não antes dos sujeitos, procurei conhecer os entrevistados bem antes de iniciar a coleta de dados. Quando conversaram comigo sobre o tema da pesquisa, já estiveram antes com esta pesquisadora em outros momentos, falando sobre outros assuntos. Desse modo, tento fazer desta uma pesquisa possível, começando por um “diálogo possível” (Cremilda Medina). Só depois dessas conversações informais exponho um gravador aos adolescentes, jovens, pais e

formadores. E eles souberam que, além de novos amigos, são também sujeitos-objetos de uma pesquisa.

Para cumprir tais levantamentos, fui ao local de pesquisa usando transporte coletivo, no caso, ônibus. Para ir, tomei os ônibus no terminal do Papicu, sendo rápida a chegada ao meu destino. Mas, para retornar para casa, esperei, algumas vezes, mais de uma hora de relógio pelo transporte. Fazendo desta etapa uma importante fonte de informações que me vieram pelos trajetos realizados e, sobretudo, pelo meu caminhar sozinha pelas ruas do bairro, senti as não-calçadas com meus próprios pés. Passei manhãs inteiras e outras vezes tardes inteiras nas residências de jovens observados na pesquisa. Tomei cafés e almocei com algumas famílias, tendo o cuidado de não esquecer de chegar com minha contribuição para as refeições daqueles momentos. Numa das manhãs de conversa, café e almoço, levei um baião-de-dois que deixei de lado na mesmíssima hora que dona Socorro me ofereceu uma concha do feijão fresquinho dela, muitíssimo mais saboroso que o que eu trouxera, motivo para rirmos bastante. O “estar com” essas pessoas proporcionou a esta pesquisa o que ela tem de mais valioso, acredito eu.

As entrevistas são uma fonte inesgotável de aprofundamento nas singularidades. Me jogam numa viagem profunda que enxerga detalhes, sente cheiros e gostos, se emociona, tenta (em vão) conter o choro. As entrevistas me inserem como espectadora encantada na saga de sujeitos assustadoramente reais e cheios de ciência para ensinar. Descubro que sou apenas uma mediadora. Conduzo através de palavras a filosofia das respostas que me contaram os sujeitos pesquisados. Muito do que eles experienciaram e aprenderam com risos ou lágrimas me apresentam [com ou sem máscaras], e tento traduzir para estas linhas com a maior fidelidade que minha ética e subjetividade de pesquisadora me permitem.

Só depois de tamanha digressão, arrisco-me na descrição, também comum aos ideais cartográficos. E aqui, pretendo ser tão detalhista quanto uma fotografia de 40 megapixels, com a certeza de que poderei ir além disso, já que disponho também dos sons e aromas que a máquina digital não poderá captar. São cores extremamente impressionistas as que encontro. Como Monet, observo meu tema sob a luz de diversos momentos do dia. Assim, se pela manhã algumas imagens pareciam douradas, ao meio dia eram quase brancas. No pôr do sol, avermelhadas. E à noite: pardas. E toda essa paleta de cores traz-nos um matiz quase perfeito para a tradução de quem são nossos objetos: pequenos cineastas e seus vídeos surreais.

“Eu nunca tinha olhado para a beira-mar, ali onde ficam os pescadores. Eu passava e (pensava) ‘legal! Pescadores de peixe’! E, quando eu bati fotos deles, que eu olhei: ‘caralho! O cotidiano deles bem sob meus olhos! É o cara! É a vida dele’. E a gente passa e

nem percebe”, declara Charliane numa fala que se aproxima das ideias de Walter Benjamin sobre o poder quase mágico das imagens. Charliane nunca leu Walter Benjamin. E, por experiência, chega à mesma conclusão do célebre ensaísta contemporâneo. E completa Charliane: “As imagens podem falar muito, isso sim! Uma simples fotografia fala muito!”.

Faz-me bem, e, mais ainda bem à pesquisa, descer ao campo, e, “estando com” o objeto dessa pesquisa – jovens, suas famílias, seus lugares -, creio que posso analisar as dinâmicas interativas e comunicativas dos meus sujeitos. A pesquisa do encontro e do relacionamento é a pesquisa na qual acredito. E, nesse caminho, levo uma caixa de ferramentas de cuidados, e mesmo assim pego-me de coração apaixonado. Na medida do quase “inumano” (AGAMBEN), tento desvencilhar-me do sentimento de apego e admiração por estes “humanos demasiado humanos” que esta pesquisa me apresenta. Diria que esta é a parte mais difícil da pesquisa. Talvez seja mais fácil decupar e digitar entrevistas por horas a fio, como também pediu este trabalho.

Para as entrevistas em profundidade, elaborei um roteiro comum para a condução do diálogo com os seis jovens escolhidos¹⁹. O perfil de cada um deles, com pequena biografia, e as entrevistas completas, podem ser vistos nos Anexos. Anoto e informo nome completo, data e local de nascimento e lugar onde cresceram. E pergunto quando conheceram uma máquina fotográfica (pegar, usar, manusear) e quando fizeram uma fotografia pela primeira vez. Questiono sobre quais foram os conteúdos que aprenderam nos cursos da ONG Aldeia. Procuo saber o que registraram nas fotografias e imagens audiovisuais que produziram. Pergunto também qual a diferença entre ver uma imagem com os olhos [contemplar uma imagem] e ver a mesma imagem transformada em foto. Questiono sobre as diferenças desses dois pontos de vista. Também questiono o que mudou neles [singularidade/construção de subjetividade] depois do saber das imagens audiovisuais. Perguntei-lhes se acreditavam em todas as informações que viam na tevê e se discordavam dessas informações algumas vezes. Questionei-os sobre a possibilidade de haverem ficado mais críticos depois do saber fotográfico. E ousei perguntar-lhes sobre minha questão principal nesta pesquisa: o que podem as imagens na construção de singularidade?

Sobre a tal singularidade que permeia toda essa pesquisa eu quis saber: O que você tem que é muito você? O que você tem que representa você muito bem? O que você

19

Os dados biográficos e entrevistas completas com os jovens, pais e formadores estão nos Anexos deste trabalho.

diria que lhe faz singular, único? As fotografias e/ou imagens audiovisuais que você já fez mostram esses traços singulares?

Arrisquei também perguntas quase rudes aos meus entrevistados. Uma delas: a imagem liberta ou aprisiona as coisas? As imagens libertam ou aprisionam as pessoas?

Torno a entrevista mais pragmática quando procuro saber que vídeos /fotos fizeram e sobre o que versavam. Já pensando nos encaminhamentos desta investigação perguntei-lhes também se pretendem usar esse novo saber do audiovisual em suas vidas pessoais ou profissionais. Perguntei também se chegaram a assistir aos vídeos que fizeram sendo exibidos publicamente e, em caso de resposta positiva, qual a sensação trazida nas exibições. Os jovens também responderam sobre os processos técnicos e subjetivos de construção dos vídeos e dos significados singulares e sociais construídos a partir dessa produção.

Sobre o primeiro contato com a fotografia e com o audiovisual, a maior parte dos jovens afirma que esta oportunidade veio mesmo nas formações audiovisuais oferecidas pela ONG Aldeia. O contato anterior com máquinas fotográficas para quase todos havia sido tímido. No máximo em festas de aniversário, das quais as fotos nem sempre chegaram a ser reveladas, segundo alguns relataram. O contato com esse novo saber fazer traz mudanças sensíveis para a vida e para a singularidade desses jovens. “Aumentou minha curiosidade, de querer conhecer, querer saber”, declara Charliane. Enquanto outro entrevistado, Anderson Gama, também confirma as tais transformações subjetivas: “Eu não era um homem de muitas palavras. Depois de um certo tempo de conviver com as pessoas, comecei a me expressar. (...) A minha socialização ficou melhor, ver o que está ao meu redor ficou melhor” (Anexo E). E, um pouco mais adiante na mesma entrevista, Anderson Gama credita às imagens uma reviravolta nos planos de vida. “Olha, o poder que as imagens tiveram na minha vida foi fantástico! Transformou tudo! Eu consegui ter uma profissão que eu não tinha. Aos 14 anos, eu queria ser militar. Eu tinha um norte, mas mudou completamente. Eu vi que não era essa a minha aptidão. E eu gosto é de fazer imagem”, revela o jovem adulto com cara de menino satisfeito. No período desta pesquisa, Anderson Gama já estava entre os cinegrafistas e diretores de fotografia de vídeos comerciais mais requisitados de Fortaleza.

Sobre o segundo questionamento, acerca do que aprenderam nos cursos de formação audiovisual, os entrevistados são unânimes em afirmar que passaram por uma série de cursos que incluía fotografia, roteiro, produção de vídeo, câmera de vídeo e edição de vídeo, sendo que cada um deles se identifica mais com alguma parte do processo. O jovem *videomaker* Luís Santiago, por exemplo, escolheu ficar sempre por trás das câmeras com a atividade de produção de vídeo. “Produzir o local, ir na produção das locações anteriormente,

conversar, fazer a pesquisa, analisar o roteiro para saber como é que ia ser feita a filmagem, sempre eu gostava de ficar nessa negociação” (Anexo F). E observo, a partir de declarações como estas, que o saber do audiovisual também oferece aos envolvidos uma experiência de pesquisa um pouco antropológica. Os adolescentes aprendem mais sobre os moradores da cidade e, a partir deste aprendizado, também se compreendem melhor, como descendentes de homens da pesca ou da agricultura. “Esses vídeos registravam o cotidiano, a história, a ligação entre o passado e o presente. Eu acabei conhecendo muito, não é? Porque você acaba pesquisando e sabendo mais da vida”, revela Luís Santiago que, em seguida, encarrega-se de enumerar algumas destas experiências: “Aquela procissão dos pescadores a gente filmou, entrevista com o pároco da região. Entrevistamos uma mulher que tem um museu de fotos só do Mucuripe; o Farol do Mucuripe a gente subiu pra filmar lá. Fomos conhecendo locais que não conhecíamos” (Anexo F). Já a jovem Charliane declarou que roteirizar foi a parte do processo audiovisual com a qual ela mais se identificou: “Fazer vídeo é massa! O roteiro. Criar um roteiro. Você aprende a fazer um roteiro. Porque, depois que você começa, fica um monte de coisas na sua cabeça. Uma simples pessoa passando e você: ‘Cara’! Isso dá um roteiro! A vida dessa pessoa.” E foi também com a parte de “roteiro” que Janaína Cunha mais se encaixou. E, sobre este novo fazer, declarou:

O roteiro tinha como seriam gravadas as cenas. Eu já recebia dos meninos (da produção) quais seriam as pessoas que a gente iria gravar. E eu já conhecia um pouco dessas personalidades (entrevistados/personagens dos vídeos), principalmente por ser perto do lugar onde eu vivo. Então já tinha uma base. A gente mesclava com as ideias dos outros meninos. E eu passava para o papel, com a ajuda de outros participantes. Aí a gente colocava: cena um, pescador Possidônio sentado na jangada, falando sobre isso, isso e isso, camisa tal, não sei o quê... Aí: foco no rosto, os detalhes... Eu era afiada! (Anexo B,)

Quando questionados sobre o papel que passaram a exercer na sociedade depois da experiência com fotografia e audiovisual, quase todos os entrevistados relataram experiências de empoderamento e ascensão a posições de liderança em suas comunidades. “Minha tia, a matriarca da família, diz que eu virei uma referência na família. E eu tenho parentes advogados formados. Mas eles mesmos falam que tive um crescimento enorme, tanto profissionalmente como financeiramente”, declarou Anderson Gama. Enquanto Gabriel dos Santos Silva completa: “Antes eu era mais na rua. Só brincadeira... Aí hoje eu já me vejo em um novo patamar, diferenciado, com novos horizontes” (Anexo C).

Este empoderamento pelas imagens também foi observado pelos formadores da ONG Aldeia, conforme declara um dos fundadores da ONG, o sociólogo Élcio Batista (Anexo G):

Esse processo de formação transformou a vida de muitos desses jovens. Ele trouxe oportunidades, gerou capital social. Muitos desses jovens passaram a frequentar os cinemas do Dragão do Mar²⁰, passaram a conhecer outros jovens, passaram a frequentar outros lugares da cidade, conheceram professores, conheceram profissionais do audiovisual. E isso fez com que o capital social deles, o capital cultural e intelectual, aumentasse. Essa geração de capital que a gente conseguiu dar para muitos deles foi fundamental para a trajetória de vida deles. Muitos encontraram um significado prático pra vida deles. (Anexo G)

Outro formador, Valdo Siqueira, educador e diretor da ONG, reitera: “A criticidade de cada um era desenvolvida ao longo da formação, sem dúvida. (...) Na maioria dos casos individuais há uma condução diferente dos objetivos de vida. Cada um deles aprende à sua maneira a representar um papel frente à sociedade” (Anexo H).

Sobre os temas que escolheram registrar em seus vídeos, quase todos responderam que foram assuntos autobiográficos e relacionados ao próprio cotidiano que vivem. Ou seja, os produtos audiovisuais por eles produzidos sinalizam para uma construção de singularidade. Nos vídeos produzidos eles se autodescrevem, se compreendendo a partir de um novo olhar sobre si mesmos. E ao olharem para dentro, para si, reconstroem suas autoimagens e encontram o que são e têm de verdadeiramente único: singular. O que, para Tereza Callado, seria urgente e imprescindível na conjuntura contemporânea.

Em uma cultura massificada como a nossa descobrir a diferença revela a possibilidade de engrandecimento de cada singularidade, de fortalecimento e vigor de uma unidade, agrupada uma a outra de maneira a formar a grandeza do todo plástico e belo de uma outra comunidade, de uma comunidade vindoura, nas palavras do filósofo italiano Giorgio Agamben (1942), uma comunidade liberada de rótulos de identidade, de preceitos e ideais preestabelecidos. (CALLADO, 2009, p. 11).

20

O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC) é um dos maiores [centros culturais do Brasil](#), localizado em [Fortaleza, Ceará](#). Em 30 mil metros quadrados de área estão espaços dedicados à arte e à cultura, com atrações como o Museu da Cultura Cearense, o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, o Planetário Rubens de Azevedo, o Teatro Dragão do Mar, entre outros. Foi inaugurado em 28 de abril de 1999, vinculado a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Com arquitetura de Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon, o complexo foi batizado de Dragão do Mar em homenagem ao histórico personagem [cearense Chico da Matilde, jangadeiro](#) símbolo do [movimento abolicionista](#) no estado, que, em [1881](#) recusou-se a transportar escravos para serem vendidos no [sul do país](#).

Quando perguntados sobre qual a diferença entre ver uma imagem com os olhos e ver a mesma imagem transformada em fotografia ou vídeo, a maioria declara que há uma imensa diferença entre as duas coisas aparentemente tão semelhantes. Janaína Cunha respondeu: “Tem diferença! Porque é a questão do sentir. Às vezes você fotografa algo que você acha legal, só que você diz: se fosse em outro momento ou dentro de um vídeo, teria um outro sentido”. Ao que Luis Santiago Neto concorda: “É diferente. (...) Com a fotografia parada você percebe coisas que os olhos não percebem. Mas também ao vivo é muito bonito. São coisas diferentes. É difícil comparar” (Anexo F).

E como ficou a percepção dos conteúdos oferecidos pela grande mídia depois dessas formações audiovisuais e do exercício de fazer cinema? É unânime entre os jovens a ideia de uma nova percepção destes conteúdos, uma percepção mais crítica. Charliane Oliveira fez uma das declarações mais radicais: “Não acredito na televisão. Não acredito exatamente nos jornais. Eles não passam a realidade da informação. Passam a informação, mas não ela completa”. Já Luís Santiago é mais moderado ao responder a mesma questão: “Eu acho que o que mostra a imagem com a narração do jornalista faz as pessoas acreditarem no que estão vendo. Você não pode acreditar totalmente. Mas também não pode desacreditar. Porque não é 100% mentira. Tem algum fundo de verdade”. Os seis jovens entrevistados em profundidade nesta pesquisa fizeram afirmações bem semelhantes no que diz respeito à realidade do que nos mostra a televisão. Para a socióloga Inês Sílvia Vitorino Sampaio, em *Televisão, publicidade e infância*, este comportamento questionador está cada vez mais presente, sobretudo à medida em que se multiplicam as chances de acesso à mídia. Sampaio reconhece o papel decisivo desempenhado pela mídia nas sociedades contemporâneas e afirma que “(...) o conhecimento traz sempre a marca da dúvida quanto à sua veracidade. A realidade apresentada pela mídia corresponde ao real? As perguntas sobre o que é realidade, mentira ou ficção estão sempre presentes” (SAMPAIO, 2000, p. 23).

Sobre a “singularidade”, perguntei-lhes o que cada jovem acreditava ter de singular e de que forma as imagens que produziram revelavam estes traços. Charliane definiu-se como “moleca” e “curiosa”. Janaína Cunha definiu-se como “simpática e inteligente”. Luís Santiago disse acreditar ser uma pessoa “prática e determinada”. Anderson Gama declarou ser um jovem “simples, brincalhão e trabalhador”. Suyane Moraes percebe-se como “amiga, extrovertida e trabalhadora”. Gabriel dos Santos pensou e respondeu: “Sério e trabalhador”. E todos eles afirmaram que estas características singulares são reveladas nas fotografias e imagens audiovisuais que fizeram. Apenas Suyane de Moraes declarou que, por causa da edição dos vídeos, que nem sempre tinha a participação direta dela, a revelação de sua singularidade, por vezes, foi comprometida.

Também fiz aos meus entrevistados questionamentos mais comuns entre os pensadores das imagens. Como: a imagem liberta ou aprisiona as coisas? Mas nenhum deles julgou a pergunta difícil. E todos foram logo respondendo. Anderson Gama disse: “Depende de quem usa e para o que usa. A imagem é uma formadora de opinião”. Luís Santiago falou: “Liberta, não é? Você capturando uma imagem você consegue rodar ela no mundo todo”. Janaína Cunha respondeu: “Dependendo do modo como você vive ela pode tanto te prender quanto te libertar”. E Charliane Oliveira refletiu: “Depende. Ela pode fazer os dois. Uma imagem pode te libertar. Tu vendo aquilo tu pode se sentir livre. Mas tem algumas que te aprisionam. É tipo o que a mídia faz: usa a imagem pra gente seguir ela. Mas tem uns vídeos, por exemplo, que você sai de lá com a cabeça mudada, você sente liberdade”.

Capítulo 4

4.1 Pequenos cineastas, suas imagens e manifestações de resistência – um diálogo com Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman

De que forma imagens audiovisuais realizadas por jovens da periferia de Fortaleza permitem a expressão de resistência? Como estas imagens audiovisuais se apresentam magicamente cada vez mais acessíveis? É a reflexão a que este capítulo se propõe. Num mergulho nos vídeos produzidos pelos adolescentes e jovens já citados, nos aventuramos numa análise fílmica e de conteúdos destas imagens. Abrimos bem os olhos da percepção para poder perceber cada grito de resistência que reside naquelas imagens. E revisitamos ideias de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, principalmente. A Benjamin pedimos emprestada a luz de suas imagens dialéticas. Dialogamos também com Aby Warburg e suas imagens em movimento. Queremos compreender de que forma estas imagens audiovisuais lançam uma luz de resistência sobre o presente.

Testemunhas privilegiadas de uma realidade social excludente, testemunhas e vítimas de desamor tamanho capaz de gerar milhares de filhos sem o amparo de pai ou mãe, e de todas as agruras que esta realidade pungente é capaz de criar. As testemunhas ainda são crianças, adolescentes e jovens. Eles são testemunhas e também são fotógrafos. Produzem fotografias e imagens audiovisuais que trazem o selo da resistência, habitam algum rincão periférico do Nordeste brasileiro.

Essas testemunhas-cineastas aprendem a fotografar, a “filmar”, a adaptar imagens e depois são seus próprios empreendedores, seus próprios produtores executivos, na medida em que se encarregam também de divulgar os vídeos. Podemos perceber nas imagens que veem, planejam, gravam e editam um pouco da criação dialética proposta por Walter Benjamin.

Imagem e resistência. Através das imagens audiovisuais os pequenos realizadores gritam e resistem, mesmo quando não sabem ou não dominam a leitura alfabética formal. Isso nos lembra do que disse Benjamin sobre os “analfabetos do futuro”, que serão aqueles que, no futuro, não souberem fotografar e não aqueles que não dominarem a leitura alfabética.

No vídeo *Todos São Francisco*, percebemos um grito de socorro que ecoa lá de cima do morro, para depois, atingir a internet, alguns meios de comunicação, pesquisas

acadêmicas como esta, e cada espectador que tenha sido tocado por ele. As imagens mostram uma câmera subjetiva que percorre os espaços da comunidade, apresentada com uma grande curiosidade, daquelas que só as crianças e os gatos são capazes. As imagens que se sucedem perambulam devagar pelas ruas estreitas e pelas fachadas dos casebres. Em outro momento, se fixam calmamente para ampliar a visão sobre as brincadeiras das crianças, uma imagem de olhar atento, perscrutador. É possível conhecer os telhados do morro, com seus “puxadinhos” e gatos que correm por sobre eles sem nada tirar do lugar. Os planos também são desapressados, longos, sem a necessidade esquizofrênica de picotes na edição.

Cenas que conseguem atravessar o horizonte pela mágica das imagens audiovisuais que invadem redes de mostraçã de imagens caseiras, como é o caso do *YouTube*, e das redes sociais. Num passo e num passe (quase mágico) de um *upload*²¹ aquela mensagem de resistência antes confinada no coração, antes presa na garganta, ganha o mundo a partir da internet e de festivais de vídeo por todo o Brasil. E por falar em confinamento, voltamos a Walter Benjamin quando fala de “cárcere” em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, numa relação com a libertação proporcionada pelas imagens.

Veio então o cinema, que fez ir pelos ares este mundo de cárceres com a dinamite do décimo de segundo, de modo que agora, abandonados no meio dos seus escombros espalhados por todo o lado, nos lançamos serenamente em viagens aventurosas. Com o grande plano alarga-se o espaço, com o retardador o movimento. E se na ampliação não se trata apenas de explicitar aquilo que assim como assim não se vê com nitidez, mas antes se põe a descoberto formações estruturais da matéria, totalmente novas. (BENJAMIN, 1985, p. 189).

O olhar de Walter Benjamin, mais atual do que nunca, leva-nos a um outro diálogo. Dessa vez com as ideias de Aby Warburg que, segundo Philippe-Alain Michaud, podem ser vistas como uma “história da arte na era de sua reprodutibilidade em movimento” (MICHAUD, 2013, p.21). Assim, numa investigação sobre os mecanismos de conhecimento e de pensamento das imagens, o pensador inaugura um ‘saber montagem’. E, ao fazer uma análise do desfile das imagens, coloca que, para Warburg, “(...) a imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo. Talvez nem sequer

21

Upload é um termo da língua inglesa com significado referente à ação de enviar dados de um computador local para um computador ou servidor remoto, geralmente através da internet. Quando um usuário envia um vídeo para o *YouTube*, está fazendo o *upload* do vídeo, ou seja, transferindo o vídeo do próprio computador para o servidor do *YouTube*. De igual forma, ao querer ter uma imagem de sua própria autoria exposta numa galeria de fotografia *online*, o usuário deverá fazer o *upload* da imagem, ou seja, enviar a imagem do seu computador para o site desejado.

seja um “campo de saber” como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo” (MICHAUD, 2013, p. 21). Para Warburg, as imagens devem ser assimiladas em seu eterno movimento, no lugar de uma ideia de imagens imóveis. Uma total aproximação com o pensamento de Walter Benjamin e suas imagens dialéticas, não cristalizadas. Num fragmento intitulado *A imagem dialética*, em *Sobre o conceito da História*, Benjamin afirma:

Se quisermos olhar a história como um texto aplica-se a ela o que um autor recente diz dos textos literários: em ambos o passado depositou imagens comparáveis às que foram fixadas numa chapa sensível à luz. Só o futuro tem reveladores suficientemente fortes para fazer imergir a imagem em todos os seus pormenores. (BENJAMIN, 2008, p. 159)

Se Warburg nos auxilia no conceito das imagens afirmando que são um “turbilhão”, antes veio Benjamin e disse “desmantelamento”. “A imagem dialética relampeja por um instante nesta constelação de perigo, identifica-se com o objeto histórico e legitima o desmantelamento contínuo” (BENJAMIN, 2008, p. 163). Warburg aquiesce e fala da ideia de devir, ou seja, a ideia de fluxo das imagens.

No vídeo analisado, as expressões e narrações são de histórias e pensamentos que trazem todo um devir, uma compreensão inaugurada com e no momento em que a palavra é proferida ou que a imagem se desenrola. É, de fato, apenas com a imagem audiovisual da expressão facial de tristeza, com as lágrimas que lambem o rosto de um jovem durante um depoimento emocionado, que nos aproximamos da compreensão da verdade deste sujeito que já é quase um adulto. Alan, de 18 anos, ainda sonha em ser levado pelas mãos do pai à escolinha de futebol. Mas este pai nunca apareceu, nem mesmo para conhecê-lo ou reconhecê-lo. Até então não estava calado esse sentimento? As imagens o revelaram. As imagens num exercício de resistência: de sobrevivência. A sobrevivência dos sentimentos ancestrais, a sobrevivência de expressões e de gestos através da imagem-movimento. “Esse menino não conheceu o pai, mas é igualzinho e ele”, rememora dona Socorro, mãe de Francisca Charliane e de mais sete filhos, falando sobre o gestual de Alan (e não apenas a respeito do fenótipo). A invenção do saber-montagem em Warburg renuncia à segurança do saber dentro de esquemas evolutivos, cercados de proteção. A opção é justamente outra: “Poderíamos dizer que Warburg jamais conseguiu – jamais quis – curar-se das imagens” (MICHAUD, 2013, p. 22)

Assim, como propõe Warburg, para uma ‘quebra do distanciamento’ entre a história da arte e a aproximação com as imagens, as imagens produzidas pelos jovens cearenses dos quais nos aproximamos representam uma certa memória viva e inconsciente. No mesmo tipo de crítica à representação, tão forte no pensamento de Walter Benjamin,

chegamos ao pensamento em movimento e o estabelecimento de relações dilacerantes com a imagem propostos por Warburg que, quando fala em movimento, revela: “Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes, repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos” (MICHAUD, 2013, p. 24).

E o que senão exatamente isto nos propõem os jovens *videomakers* quando mergulham em depoimentos de crianças, adolescentes, adultos e idosos? As histórias narradas nos vídeos por eles produzidos são uma aventura pelas memórias resistentes. Cabe a nós a tentativa de compreender estas imagens em movimento como objeto e método. Este é o desafio dos pesquisadores que pretendem dizer algo sobre estas imagens. Em outro vídeo analisado mais brevemente nesta pesquisa, o vídeo *Barracão*, velhos pescadores contam como o espaço da praia, antes da comunidade, foi sendo apropriado, usurpado pelos mais ricos. E o que antes eram verdadeiros campos e dunas, espaço de sobra até a margem de água do mar, simplesmente ganhou muros e cercas. Espaços que deram lugar a arranha-céus. Eles foram erguidos exatamente onde os antepassados costuravam redes de pesca, ancoravam embarcações, encontravam-se e conversavam, tomavam café da manhã e da tarde, provavam da tapioca feita ali mesmo na areia pelas tapioqueiras, muitas delas esposas de pescadores a colaborarem para a sobrevivência da família. Esses depoimentos-memória são a força de resistência de um povo. Seus descendentes hoje manipulam câmeras fotográficas ou câmeras de vídeo. Mas, muito antes, foi-lhes roubada a chance de viver com simplicidade, mas com dignidade, em suas comunidades pesqueiras, no caso do estado do Ceará.

Assim como acontece no vídeo *Barracão*, em *Todos São Francisco* também fica subentendido um protesto em relação aos espaços urbanos usurpados pela força de uma classe dominante. Assim como em *Barracão*, em *Todos São Francisco* os sujeitos que fazem parte do roteiro central também descendem de pescadores. Dona Socorro, a matriarca, revelou, numa das entrevistas, que é filha de pai pescador: seu Raimundo. Ou seja, Charliane e seus irmãos são netos de pescadores, fato que é comum à maioria dos jovens envolvidos nesta pesquisa. Suyane Moraes, que auxiliou na produção de *Todos São Francisco*, também é filha de pai pescador e neta de avô pescador. Portanto, o tempo inteiro, vê-se no roteiro de *Todos São Francisco* referências a esta ancestralidade ligada ao trabalho no mar - são imagens de pescadores que passam pelas ruas da comunidade, imagens da enseada do Mucuripe vista por trás dos prédios, entre outras.

Essas vozes, outrora encarceradas, ganham salas de cinema, embora timidamente. A autora desse vídeo, a jovem Charliane Oliveira, assim como outros que tiveram igual oportunidade, segue trilhando o caminho da produção audiovisual independente.

Esses jovens descendentes de pescadores possuem algumas ferramentas para um cotidiano triste e pessimista: poucas oportunidades, necessidade de uma vida de trabalho precoce que, muitas vezes, atrapalha ou impede a continuidade dos estudos. Paradoxalmente, uma inocente alegria deixa-lhes perceber a luz que chega através das imagens audiovisuais. Mesmo que pequenos feixes de luz, luzinhas intermitentes que sejam, elas já iluminam novas realidades. “Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes”, nos declara Georges Didi-Huberman num texto que traduz muito do significado de resistência²². E, se Didi-Huberman falou em vaga-lumes e suas luzes intermitentes, Benjamin falou de constelação.

As coisas não se passam como se o passado lançasse a sua luz sobre o presente, ou o presente sobre o passado; a imagem é o lugar em que o passado converge com o presente para formarem uma constelação. Enquanto a relação do outrora com o agora é (contínua) puramente temporal, a do passado com o presente é dialética, descontínua e irregular. (BENJAMIN, 2008, p. 163)

Quando Didi-Huberman fala em vaga-lumes, traz uma reflexão política e histórica. A fragilidade e a graça dos vaga-lumes é signo de resistência ante ao terror da história, referindo-se ao fascismo na Itália. A imagem é pungente: a fragilidade dos pequenos seres luminosos diante dos holofotes da história do poder e uma conseqüente morte dos vaga-lumes. Ou acaso alguém lembra de tê-los visto recentemente? Sim, porque toda a lembrança que tenho de vaga-lumes está entre longínquos episódios de infância. Houve um genocídio, um esmagamento dos seres resistentes pela burguesia. A imagem poético-ecológica proposta por Didi-Huberman é, por sua vez, um diálogo com um texto do cineasta Pier Paolo Pasolini, uma reflexão radical sobre a violência do processo político a que somos todos submetidos, com sofrimento maior para os mais fracos. O resultado seria um “genocídio cultural”. No meio da guerra empreendida para ter como fim um genocídio, os vaga-lumes resistem: como se, com sua luz tímida, estivessem gemendo, luzes tímidas, que no meio da treva são lampejo de esperança, e como todo lampejo: inquietante, estranho, revolucionário, resistente.

Pois, o que mais são, senão frágeis *lucioles* esses proletariados esmagados, os filhos de uma comunidade invadida como a do Morro de Santa Terezinha? Eles têm sido

22

O texto de Georges Didi-Huberman é um ensaio que dialoga com o texto “O artigo dos vagalumes” do escritor e cineasta Pier Paolo Pasolini: (PASOLINI, P. P. L’articolo delle lucciole (1975). In: _____. *Saggi sulla politica e sulla società*. W. Siti et S. De Laude (Ed.). Milan: Arnoldo Mondadori, 1999. P.4004-411. Trad. P. Guilhaon. L’article des lucioles. In: PASOLINI, P. P. *Écrits corsaires*. Paris: Flammarion, 1976 (Ed. 2005), p. 180-189).

praticamente suprimidos, como mostra o vídeo *Barracão*, com os pescadores que tiveram suas praias usurpadas. Quando Pasolini assume o termo polêmico “genocídio”, quer fazer uma referência a Karl Marx quando este afirma o esmagamento do proletariado pela burguesia. E, além de Pasolini e Didi-Huberman, Walter Benjamin também irá nos fazer este alerta, quando nos diz:

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse modo de produção ainda estava em seus primórdios. Marx orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos. Remontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo. Concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão. (BENJAMIN, 1985, p. 165)

Se será suprimido por completo ou não, ainda não sabemos, mas, para Benjamin, é o que tem acontecido diariamente, numa confirmação do pensamento marxista. “Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominar. (...) Nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E este inimigo nunca deixou de vencer” (BENJAMIN, 2008, p. 11).

E o diálogo entre Benjamin e Didi-Huberman se intensifica. Para Didi-Huberman, este inimigo que vence em Benjamin é o mesmo que tenta trazer o genocídio dos vagalumes, revelando uma realidade infernal. Desta realidade, a das mortes em massa, os vagalumes tentam fugir, escapar. Resistem. Assim como resiste o anjo da história descrito por Walter Benjamin, ele que, assim como os vagalumes, também tem asas, também é frágil, também se assusta com a agressividade dos holofotes do presente. Este anjo, de tão assustado, passa-nos uma imagem assustadora, diferente das imagens dos típicos anjos angelicais.

Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2010, p. 14).

Anjo da história para Benjamin, vagalumes para Pasolini e Didi-Huberman, a imagem poético-ecológica dos vagalumes, usada por Pasolini, não minora a violência desse fenômeno que é o progresso, que traz o genocídio. Ao chegar ao extremo de qualifica-lo como “genocídio” o autor quer traduzir também o enfraquecimento cultural, um “genocídio

cultural”. Numa guerra que também tem como estratégia o amor, ele que sempre nos salva, conforme Didi-Huberman, quando apresenta um trecho do texto de Pasolini sobre os vagalumes e o amor. Eles afirmam a beleza e a força revolucionária do amor. “Vimos uma quantidade imensa de vagalumes, que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19), amor que, assim como a alegria, apareceriam como alternativa aos tempos difíceis, ou, como refletiria Didi-Huberman, tempos do “fascismo triunfante”, amor e alegria como ferramentas para uma resistência. Amor e alegria que vemos em muitas das imagens audiovisuais apresentadas nesta pesquisa. Pois é com amor que uma mãe pobre dá origem a sua família. É com amor que a sustenta durante toda a vida. É com alegria que a mantém firme para viver com dignidade. É com alegria que os jovens cineastas narram suas histórias tristes. Amor e alegria onde poderia haver apenas dor e revolta. Amor e alegria que “irradiam a luz do desejo” (DIDI-HUBERMAN). Amor e alegria para salvar toda uma existência, mesmo que seja preciso reconhecer, assim como faz Pasolini, que estas luzes, do amor e da alegria, provocam um contraste entre uma realidade feita de regras e culpas, regras de um lado, resistência de outro lado, sendo aqui, neste instante, a resistência atravessada por uma doce poesia, a poesia dos pirilampos. Eles, que dançam com suas luzes erráticas, mas, ao mesmo tempo, vivas, cheias de “uma chama de desejo e de poesia encarnada” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 22). E prossegue nesta antológica obra sobre resistência.

Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vagalumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 22)

Muito mais que roubados e aviltados em seus espaços e diante de seus modos de ganhar o pão, as comunidades (pesqueiras ou não) que analisamos pelas linhas dos vídeos padecem desse “genocídio cultural” referido por Pasolini. É quando estes mesmos sujeitos, outrora já roubados em suas riquezas geográficas e materiais, são também aviltados em seus valores, gestos, corpos e alma, quando têm seus modos de viver suprimidos enquanto são levados a uma assimilação do modo e da qualidade de vida da burguesia. O consumo, impondo comportamentos e moldando as consciências, o consumo propagandeado por meios de comunicação, como a televisão, por exemplo, que não só deixaria de trabalhar para a elevação do nível cultural dos menos favorecidos como ainda contribuiria para um forte sentimento de inferioridade, assim trazendo o risco do “desaparecimento do humano”, como alerta Pasolini. “Faço simplesmente questão de que tu olhes em torno de ti e tomes

consciência de uma tragédia. E que tragédia é esta? A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Para impedir essa extinção do humano, acreditava Pasolini na “força do passado”. Só ela poderia trazer de volta a energia da revolução. Como se fosse uma última arma de guerra escondida no porão, para a hora do enfrentamento do mais terrível inimigo. E, por falar em inimigo, é fácil lembrar das palavras de Benjamin que, depois de alertar-nos contra essas forças do mal, traz-nos alguma esperança, uma esperança na “renovação da humanidade”. Cabendo à arte e sua possibilidade de reprodutibilidade uma segunda ferramenta para o reverso da atual crise.

Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido. Estes dois processos vão abalar violentamente os conteúdos da tradição – e esse abalo da tradição é o reverso da atual crise e renovação da humanidade. (BENJAMIN, 2006, p.211)

E aqui fala-nos um Benjamin otimista. E, por mais pessimistas que sejam os mais novos, convenhamos que há de ser mais animador agarrarmos-nos numa esperança que num veredito de morte.

E, se lembrarmos-nos de nosso objeto de pesquisa: um vídeo, fruto do saber cinematográfico e artístico, anima-nos saber que pode contribuir para esta “renovação da humanidade” na qual Benjamin aposta: as imagens audiovisuais como possibilidade de nos fazer ver, um ver que significa ver mais: maravilhar-se. E, desta forma, tomar novo fôlego para viver e enfrentar o inimigo sempre tão próximo ou fugir dele.

Na sequencia desse diálogo que sintoniza Benjamin, Pasolini e Didi-Huberman, reconhecemos que Pasolini faria parte desses “contemporâneos” (AGAMBEN), que chamei acima de “mais novos”, cujo olhar menos ou não cristão não para de chamar atenção para o perigo. O cineasta dá um passo à frente quando adverte que é preciso toda e mais alguma precaução para perceber quando o inimigo se apropria da própria cultura, quando o inimigo se apropria até mesmo das últimas armas dos mais fracos, para fazer dessa arma, a cultura, um “instrumento totalitário”. “A cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, ela é o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie” (Pasolini, *in* DIDI-HUBERMAN, p.41). Esgotamento. Crença de que o apocalipse esteja seguindo em frente. E Didi-Huberman somaria mais um entre os niilistas. O que eles veem, relatam e concluem? Eles apenas veem que a máquina prossegue o seu trabalho, sem chances

para a resistência. E os vagalumes representariam apenas “(...) sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 43).

E, num sopro Benjaminiano, admitindo aqui que somos todos nós fruto de experiência e tradição (contato com as ideias que podem nos conquistar ou não), Didi-Huberman conclui o capítulo I de *Sobrevivência dos vagalumes* como uma afirmação que é uma não-resposta. Uma espécie de silêncio, e, portanto, um movimento diferente do total pessimismo, da crença da completa derrota. Ele nos diz que “Não haverá, portanto, resposta dogmática para essa questão, quero dizer: nenhuma resposta geral, radical, toda” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.43). Com uma não-resposta como esta, nosso pensador contemporâneo nos inquieta. E não adianta ir reclamar a ele, pois irá responder num tom sensato: “O que mais pedir a um filósofo senão inquietar seu tempo, pelo fato de ter ele próprio uma relação inquieta tanto com sua história quanto com seu presente? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.67).

As imagens que partem da tela, como se fossem flechas, direto para o nosso coração, nos inquietam. E nos trazem o que temos de apocalíptico em nós: nossas armas de guerra. Armas que vão nos deixar sobreviver no exato lugar e instante de nossa possível marginalização ou extinção. Imagens que deixam transpirar toda a vocação para a revolta de um povo, revelando assim, aquele potente canhão escondido lá por trás das trincheiras: este canhão chama-se resistência.

4.2 - Imagem e construção de singularidade [A pesquisa num diálogo sobre singularidade e estética com Felix Guattari e Roland Barthes]

No vídeo *Todos São Francisco*, marcas da singularidade da diretora, que é também personagem, iluminam-se por toda parte. A história de uma família pobre e seus personagens simples e sem *glamour*; todos narrando dramas ou alegrias extremamente particulares e, portanto, subjetivos, representa uma vitória neste mundo da cultura de massa. Como vai reconhecer Guattari: “De fato, singularizar é um luxo nos tempos que correm” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 39). Nesses tempos maquinizados, interessam mais os sujeitos que se deslocam ao sabor do mercado. Nesses tempos capitalísticos não interessa valorizar desejos e singularidades. É porque, para os desejos, não existem fôrmas. Para o que é singular, não se pode fabricar moldes. E, sem os moldes da produção em série, não existe máquina. Pois a máquina repete infinitamente, enquanto o singular contorna tudo o que é único. No estudo dessa “cartografia do desejo”, Guattari tira o véu que em vão tenta cobrir a “subjetividade capitalística”. Ele a revela como subjetividade forjada, na qual não há lugar

para nada que inclua dor, solidão, silêncio. Uma farsa de singularidade. Posto que não há completude de vida sem “tragédia”, nas palavras de Nietzsche.

Para Guattari, é nos novos movimentos sociais que se encontra uma resistência contra essa tentativa de “serialização da subjetividade”. O que caracteriza os novos movimentos sociais não é somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares, processos de singularização subjetiva. E o autor vai entender que o processo de reapropriação da mídia, através das rádios livres, ou mesmo do cinema feito na periferia, pode “subverter a modelização da subjetividade”, lugar apropriado para o nascimento de uma tentativa de produção de modos de subjetividade. O que responderia à nossa pergunta: sim, as imagens podem auxiliar no encontro com a singularidade. Para Guattari, um processo de singularização, que ele também chama de “experiência de um grupo sujeito”, consegue captar os elementos da situação ao seu redor e, a partir dessa percepção, constrói tipos próprios de referências práticas e teóricas. E tudo isto sem depender do poder econômico, do nível de saber, do nível técnico, do nível de segregações, dos prestígios difundidos.

A partir do momento em que os grupos adquirem essa liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante. (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 46)

Ou seja, se Benjamin, Didi-Huberman e Pasolini falavam em “resistência”, Guattari fala na força dos “processos de singularização”. Eles (os “processos de singularização”) conseguiriam frustrar os mecanismos capitalísticos: frear o inimigo. As armas para frear este inimigo são da ordem do desejo, da criatividade, da vontade de amar e da vontade de viver.

Não por acaso, a personagem central de *Todos São Francisco*, dona Socorro, dispara logo no começo de sua fala: “E eu quero é viver, quero viver até os cem!”. Ora, aquela mulher franzina, junto com sua prole, sobretudo a filha Charliane, que transformou essa saga em roteiro e vídeo, reafirmam, através de imagens, entrevistas e toda a sorte de recursos cinematográficos, que ocupam uma posição única: a de suas próprias singularidades. É deste lugar, de dentro de suas próprias singularidades, que estes personagens vão viver e resistir a todos os empreendimentos que levem à manipulação de uma subjetividade coletiva. “Todos os devires singulares, todas as maneiras de existir de modo autêntico chocam-se contra o muro da subjetividade capitalística. Ora os devires são absorvidos por esse muro, ora sofrem verdadeiros fenômenos de implosão” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 50).

A imagem, seja ela fotográfica ou audiovisual, revela modos autênticos de viver. Revela e modifica quem nela aparece ou quem a capta, o sujeito que fotografa ou que filma. E, sobre isto, é possível dialogar com Roland Barthes em *A câmara clara*. Num estudo de sua própria singularidade numa relação com o estudo da fotografia, ele declara:

Mais valia, de uma vez por todas, transformar em razão minha declaração de singularidade e tentar fazer da “antiga soberania do eu” (Nietzsche) um princípio heurístico. Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim. (BARTHES, 1984, p. 19).

Para quem é filmado ou fotografado, direito de todo homem contemporâneo, segundo Benjamin, a objetiva coloca-se como uma verdadeira presença. Não há como negar que, diante de uma câmera, seja ela fotográfica, de vídeo ou de cinema, já não somos absolutamente naturais. Diante de objetivas, mudamos. Posamos e confeccionamos um outro corpo. Ou imitamos a nós mesmos ou cometemos imposturas. Queremos sair na foto como um certo sujeito que é idealizado dentro de nós. Ou, num outro momento, queremos nos parecer com um certo sujeito-personagem que parece nos convir com alguma intenção planejada. Mais uma vez, percebemos o poder da imagem sobre nós. O que ela pode sobre minha singularidade? Pode fazer com que eu a exponha e a recrie (minha singularidade), segundo ferramentas que a vida me proporciona. E, entre as ferramentas, está aquele modo de nova percepção do entorno, que citamos anteriormente. Sobre isto, Barthes nos faz pensar com poesia e graça. Como vemos no texto sempre poético deste francês que gostava de pensar a fotografia:

(...) Uma imagem – minha imagem – vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um “sujeito distinto”? Se eu pudesse “sair” sobre o papel como sobre uma tela clássica, dotado de um ar nobre, pensativo, inteligente, etc.! Em suma, se eu pudesse ser “pintado” (por Ticiano) ou “desenhado” (por Clouet)! No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a fotografia é pouco sutil, salvo nos grandes retratistas, não sei como, do interior, agir sobre minha pele. (BARTHES, 1984, p. 23)

Ele confessa que posa para a objetiva. E neste posar diante dela, ela o modifica.

Sim, a imagem nos modifica. A imagem é ferramenta para a construção de novas singularidades. Mas algo deve ficar bem claro: embora admitamos que a imagem atua sobre o que eu sou, devemos admitir também que ela não dá conta de tudo o que somos. Numa fotografia podemos aparecer como se fôssemos felizes e elegantes. E, no entanto, podemos ser bem mais que isto. Além de felizes e elegantes, somos também muitos outros que a fotografia não comporta. Somos muitos. Como disseram Guatarri e Deleuze em *Mil Platôs*:

“Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 17). Esses muitos eus dos quais a fotografia não dá conta incomodam Barthes:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com o meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco. (BARTHES, 1984, p. 24)

E, mesmo que ousemos confeccionar ou filosofar conceitos sobre o poder da imagem, mesmo assim, ainda assim, teremos sempre que lembrar de não cair numa tentação cartesiana de teorizar sobre ela de modo categórico. O máximo que podemos fazer neste sentido é admiti-la, olhá-la, senti-la, notá-la e pensá-la. Sobre isto, Roland Barthes nos lembra: “A fotografia é uma arte pouco segura” (BARTHES, 1984, p.32).

Mas, mesmo que não possamos definir o poder da fotografia com precisão, podemos filosofar sobre isto. E, entre os fenômenos que não podemos negar, está o poder da fotografia de nos fazer pensar. Para falar disso Barthes usa exemplos de algumas fotografias. Numa delas (figura 14), do fotógrafo Charles Clifford, onde aparece a imagem de uma casa em Alhambra, Granada, o pensador confessa que esta imagem tem o “poder” de lhes transportar. Ela o leva para um lugar onde ele muito queria estar. Aquela casa seria como a casa em que ele gostaria de morar, como se tivesse sido construída por encomenda. A fotografia desta paisagem suscita nele um desejo de habitação, o leva para uma outra dimensão. Este desejo de habitação seria de uma ordem que não é onírica nem empírica, mas uma ordem espectral. “Ele (o desejo de habitação) é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo” (BARTHES, 1984, p.65).

Figura 14 – Fotografia de Charles Clifford. Casa na Alhambra (Granada).



É, portanto, admitindo que a fotografia é “pensativa”, que devemos admitir também que ela nos modifica, constrói em nós uma nova singularidade. Como aconteceu em vários momentos em que os realizadores do vídeo *Todos São Francisco* admitiram que foram transformados pelas imagens que viram depois de produzidas. Os *videomakers* declararam, em diversos momentos, que aquelas imagens do curta metragem fizeram-nos perceber coisas e se auto-perceberem de um jeito novo, diferente. Ou seja, as imagens conduziram-nos para um “não sei onde” deles mesmos, numa metamorfose que todos eles reconheceram como tendo sido positiva. O resultado seria a criação de um novo ser, certamente expandido.

Encaminhamentos

O caminho desta pesquisa foi longo. Belo muitas vezes. Sombrio em outros trechos. Uma saga que se originou antes de ser ela mesma. Lá atrás. E foi sendo construída, construída, até chegar a esta página que é seu cume. Do cume de uma montanha posso contemplar o todo. E, a partir da contemplação desse todo, meu olhar arrisca, embora com certa timidez, apontar certas estradas mais apropriadas que outras, o que vamos chamar de encaminhamentos da pesquisa.

Lá atrás, antes de descansar no cume da montanha, foi necessário passar pelos vales, nas palavras de Vilém Flusser, para quem “vales são os lugares de pensadores e poetas”, são os locais onde “os discursos das planícies são dialogados”. Passar por dentro de um vale foi preciso para mergulhar no objeto desta pesquisa e lá descobrir toda a riqueza que está nas singularidades. Ainda para Flusser, “Quem jamais subiu pelo vale, jamais viveu. Vegeta no plano. A terceira dimensão, a do sublime, lhe falta”. Pois foi desse sublime que fomos em busca - um sublime que passa necessariamente pelo reconhecimento, pela redescoberta do eu único.

Mas esta é justamente a parte que anda sempre escondida. Afinal, com o nascimento da linguagem (AGAMBEN, 1993), veio o ato de nomear as coisas, ato este que

transforma todas as coisas, todas as singularidades, em “membros de uma classe, cujo sentido define a propriedade comum”. Será por isso que é tão mais fácil para os jovens que inspiraram esta pesquisa perceber o sublime mais facilmente na linguagem das imagens que na linguagem das palavras? A resposta aponta para um “sim”.

Quando o olho vê, para depois fotografar, gravar ou filmar, é possível que as singularidades se revelem com mais clareza do que quando as palavras descrevem o que viram. Com a imagem fixada, seja ela fotografia ou imagem em movimento, “vejo, sinto, portanto noto, olho e penso”, resume Barthes. Foi portanto isto que se sucedeu. Os jovens adultos com os quais convivemos nos últimos dois anos e meio, foram identificados pela ONG que realizou as formações audiovisuais, como indivíduos de áreas consideradas com baixo “Índice de Desenvolvimento Humano” (IDH) e estudantes com dificuldades de aprendizagem. Então foi isto o que de princípio nos intrigou. De que forma jovens que tão comumente sinalizavam para uma certa dificuldade nas letras, por serem antes de tudo desfavorecidos, alcançam tanto sucesso com a realização de roteiros audiovisuais?

A resposta mais provável é a de que a construção dessa intimidade com as imagens tenha a ver com uma identificação mais natural com a linguagem dos olhos: o ver, e assim, vendo, perceber a linguagem essencial das coisas. E voltamos a Agamben para compreender de que forma ser quem somos costuma nos enquadrar num modelo e apagar nossos contornos verdadeiramente únicos.

Existir significa: qualificar-se, submeter-se ao tormento do ser-qual (*inqualieren*). Por isso a qualidade, o ser-assim de cada coisa é o seu suplício e a sua nascente – o seu limite. Como és – o teu rosto – é o teu suplício e a tua nascente. E cada ser é e tem de ser o seu modo de ser, a sua maneira de jorrar: ser tal qual é. (AGAMBEN, 1993, p.78)

Ao partirem em busca de construir roteiros audiovisuais, estes jovens fazem um caminho que por felizes vezes culminam no encontro com esse modo próprio de jorrar, esse tal “ser tal qual é”. As imagens levam não exatamente a uma construção de singularidade, mas levam sim a um encontro com esta singularidade.

Mas, o que seria exatamente esta singularidade? Recorremos a Agamben para uma razoável resposta. Para ele, o ser singular seria “uno, verdadeiro, bom e perfeito” (AGAMBEN, 1993, p.11). O ser singular, “seja como for, não é indiferente; ele contém, desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*)”, ou seja, “um ser que estabelece uma relação com o desejo”.

Mas, que espaço para o desejo, para tudo aquilo que é único, podemos encontrar na maioria dos conteúdos midiáticos? Não. Não há lugar para o que não aceita moldes na indústria midiática (e nem nenhum outro tipo de indústria). Não há lugar para o “ser tal qual

é”. Por esta razão, os jovens que criam um novo paradigma, o de construir seus próprios conteúdos midiáticos, têm feito o caminho de volta. Eles retornam para um reencontro, ou muitas vezes, até mesmo um primeiro encontro, com tudo aquilo que havia ficado para trás no caminho: o ser tal qual é. O ser único, singular. O ser singular é o ser tal como o amor ama: com todos os seus predicados, pois, de acordo com Agamben, o amor jamais escolhe uma determinada característica do ser amado e nem rejeita qualquer outra propriedade. O amor ama o ser amado com todos os seus predicados.

Tendo, pois, a lógica do que é singular em seus vídeos, filmes ou fotografias, é perfeitamente compreensível que os realizadores observados nesta pesquisa encontrem dificuldades para propagar seus produtos audiovisuais. Fica óbvio perceber porque não encontraram espaço para veiculação destes produtos na grande mídia. Dependendo, desta forma, das novas mídias para tal fim, recorrem então aos *uploads* e escoam suas histórias para a internet.

E também aqui ousamos apontar caminhos. Parece urgente uma reforma na política nacional de concessões para rádios e televisões, assim como a construção de uma nova política de conteúdos para os mesmos meios. De quais informações realmente precisamos? Que conteúdos poderiam servir de ferramentas, de caminho pedagógico, para a “comunidade que vem²³”, para a comunidade que necessitamos, para a comunidade que queremos? É enorme desafio a ser aceito por nossos legisladores e gestores nacionais de comunicações. Uma das sugestões deste trabalho é que os conteúdos das programações nacionais de rádio e televisão incluíssem os produtos de áudio e de audiovisual produzidos por realizadores da sociedade civil, sobretudo da periferia, e por estudantes de escolas públicas e privadas e universidades. Um exemplo encorajador para a implementação de tal sugestão vem da capital do Texas, Austin. Foi lá que surgiu, no coração de uma universidade, a Universidade do Texas em Austin, um dos programas televisivos mais antigos dos Estados Unidos: o *Austin City Limits*, produzido por 30 anos contínuos.

Afinal, de que outra forma as mensagens de grupos sociais economicamente desfavorecidos conseguiriam chegar à sociedade? No universo audiovisual ao qual se dedicou esta pesquisa encontramos indivíduos que habitam áreas de risco social. Nos seus roteiros eles fazem acenos de pedido de socorro. Apresentam suas realidades sociais e emocionais. Expõem suas comunidades favelizadas que ficam tão à margem da riqueza produzida no

mundo. E, se não fosse desta forma, aqueles que vivem lá nos cumes ou nas planícies jamais tomariam conhecimento de tais dores. Não chega lá, naquelas comunidades, os carros de reportagens. Não para falar de vida e de seres humanos. No máximo, chegam repórteres para explorar suas tragédias.

E não são apenas os conteúdos dos produtos audiovisuais que são ímpares. A forma de realizá-los também o é. Estes produtos audiovisuais são realizados em condições igualmente pobres. Com o mínimo de técnica e tecnologia para alcançarem o status de exibíveis. Por isso, aqui também nos dão lições. Ensinam-nos como fazer imagens, como fazer refletir e enxergar singularidades, a partir do mínimo de investimento financeiro em equipamentos. Estes novos realizadores improvisam, usam de criatividade, ousam ser cineastas populares. Reivindicam para si o “direito de filmar e ser filmado” avistado pelo visionário Walter Benjamin. Reivindicam e são, de certa forma, vitoriosos nisto. Alguns conseguem, sim, terem seus gritos de socorro ouvidos pelos que estão nas planícies e cumes das montanhas. Podemos afirmar que é o caso do vídeo *Todos São Francisco*, que numa improvável trajetória de exposições, passou de um roteiro escrito por mãos de crianças pobres, para as telas de festivais locais e nacionais e para a veiculação num espaço midiático razoável (SESC TV) chegando até esta reflexão acadêmica aqui presente.

Nas entrevistas em profundidade, os jovens que experimentaram realizar e exibir seus vídeos relatam que pretendem continuar inseridos profissionalmente no meio audiovisual. Dos seis jovens entrevistados, três atuam diretamente no mercado audiovisual cearense e os outros três revelam que pretendem retomar as realizações audiovisuais logo que puderem, profissionalmente ou amadoristicamente. Anderson Gama resume numa frase, com uma determinação emocionante: “Vou ser fotógrafo para o resto da minha vida” (Anexo E). E Gabriel Santos tem a mesma intenção: “Foi o que eu escolhi, gostei e estou até hoje [o audiovisual]. Pretendo só parar no final da minha vida. Eu pretendo por mim englobar toda a área, porque você tem que saber um pouco de cada coisa: edição, imagem, direção. Pretendo englobar tudo. Não parar só em câmera” (Anexo C). Já Charliane Oliveira segue no audiovisual de forma amadora enquanto divide seu tempo com o emprego de operadora de caixa numa rede de lanchonetes *fastfood*. Mas declara que sua mais forte intenção é a da dedicação exclusiva às realizações audiovisuais. “Eu quero fazer audiovisual [o curso de graduação em audiovisual]. Eu vou fazer! Nem que seja numa faculdade particular. Eu tento o FIES. Quero fazer também curso de fotografia na Casa Amarela” (Anexo A).

Por estas razões, concluímos ser de imensa relevância programas sociais e educacionais como o que viabilizou o projeto “Escola de Mídia”, da ONG Aldeia. O programa de formação audiovisual para jovens foi possível a partir do programa

governamental do Ministério da Cultura: “Pontos de Cultura”. Instituído em 2004, o programa dos “Pontos de Cultura” funcionou bem até 2011. A partir de 2012 parou de ser expandido e os recursos financeiros têm demorado mais a chegar, mas não foi extinto. Tem sido através dos “Pontos de Cultura” que organizações sociais da periferia de todo o Brasil têm mantido projetos de incentivo ao audiovisual para adolescentes e jovens. Estes projetos têm sofrido, no entanto, nos últimos dois anos, 2013 e 2014, com reduções de repasses de recursos. Fato este explicitado e lamentado pelos líderes de projetos sociais para a juventude como a ONG Aldeia. Sobre isto, um dos fundadores da ONG declara:

Eu acho que as ONGs cumprem um papel importante na sociedade, e é preciso que elas se organizem, se estruturem para que em rede elas dialoguem com o setor público. Acho que as formações dessas redes de ONGs com o setor público seriam extremamente benéficas para uma cidade como a nossa. É pro desafio que a gente tem. (Anexo G)

Ao que um dos atuais diretores da ONG Aldeia, Valdo Siqueira, completa:

Este é o principal problema de hoje. A questão da descontinuidade da política e das gestões é, talvez, o aspecto mais perene destes nossos tempos. Desde que comecei a trabalhar com ONG, década de 80, isso ocorre. Em princípio, conta-se com este fato como certeza. Com o tempo, se vê que existem "brechas" desse tempo, em que a ação das organizações sociais fica mais ou menos privilegiada. Tem sido, portanto, um trabalho de resistir ao próprio tempo, uma das tarefas delas. Quem sabe, a principal. Quando você me propõe a ideia de gargalo, penso em sufocamento mesmo. Por vezes, sufocamento político. (Anexo H)

No entanto, apesar de nem sempre trabalhos sociais como estes serem valorizados, é notório que essas formações têm possibilitado que milhares de jovens ingressem no mercado de trabalho audiovisual, que tem crescido a passos largos no Brasil. Com uma ação só, é oferecido aos jovens empoderamento e liderança em suas comunidades, emprego e renda e uma fundamental inserção destes sujeitos na esfera pública. E voltamos à Inês Sampaio, que reconhece o importante papel das mídias eletrônicas neste processo de (re)inserção dos sujeitos jovens e mais pobres na esfera pública. Dialogando com o teórico americano de comunicação Joshua Meyrowitz, a autora faz uma reflexão sobre as naturezas distintas dos códigos midiáticos e sobre os efeitos da mídia eletrônica no comportamento social. Sampaio compara a mídia impressa com a mídia eletrônica e conclui que a complexidade da mídia impressa, que requer domínio gramatical, semântico e estilístico, faz da mesma um código de informação mais fechado. Ao passo que as mídias eletrônicas, com seus códigos menos complexos, favoreceriam o acesso de mais sujeitos à esfera pública. Sobre o “elemento revolucionário” trazido pelas mídias eletrônicas declara Sampaio:

A natureza menos complexa dos seus códigos, associada ao caráter mais acessível dos seus tipos de informação (expressivo, apresentativo e analógico) possibilitam a aglutinação de segmentos de público diversos numa esfera pública comum. Mediante a alteração do caráter fechado dos sistemas de informação correlatos às mídias impressas, as mídias eletrônicas propiciam o relaxamento de zonas fronteiriças entre grupos sociais diversos. Elas permitem uma incursão crescente nas zonas de segredos de tais grupos, até então partilhadas quase que exclusivamente, no âmbito interno de cada um deles. (SAMPAIO, 2000, p. 68)

Este “âmbito interno” de grupos sociais desfavorecidos economicamente, como o que conhecemos um pouco nesta pesquisa, é belamente revelado nos conteúdos de seus vídeos. Reforçam e reafirmam caracteres identitários singulares que outros grupos sociais precisam e gostarão de conhecer, ou reconhecer.

Os maiores desafios desses novos realizadores seriam no sentido de uma divulgação mais ampla desses filmes. Os jovens entrevistados neste trabalho concordam em mais um ponto: que seus vídeos foram pouco assistidos pelo público em geral. Sobre isto, Charliane Oliveira declarou: “Minha tia, um dia desses, me ligou pra me dizer que o *Todos São Francisco* estava passando na tevê do SESC, em São Paulo. Por isso, eu acho que muita gente viu. Mas acho que ainda é pouco” (Anexo A), ponto sobre o qual Janaína Cunha tem opinião semelhante: “Esses vídeos foram parar até no Rio Grande do Sul. Eu os levei para um evento da prefeitura de Porto Alegre, que me convidou para falar sobre eles e sobre o audiovisual como ferramenta de mudanças. Foi no aniversário da cidade de Porto Alegre em 2012. Mas poderiam ter atingido uma proporção maior, uma audiência muito maior” (Anexo B). Para outros jovens, a chance de expressar emoções para um público, por menor que seja, já é motivo de muita satisfação, conforme declara Gabriel Santos: “Acho que poderia ter mais repercussão. Se tivesse mais apoio de órgãos, governos, mas o que foi mostrado foi suficiente pra mim, da minha parte foi” (Anexo C).

Investigar de que forma os produtos audiovisuais destes novos realizadores poderiam atingir um público maior, ter mais êxito em suas exibições, seria, talvez, a melhor sugestão para uma próxima pesquisa. Sim, porque apesar da imensa dificuldade de estabelecer o ponto final para este trabalho, ele deve ser posto. E recorro ao filósofo italiano caro para esta pesquisa, Giorgio Agamben, para tentar fazê-lo. Em entrevista à escritora francesa Juliette Cerf, com tradução de Pedro Lucas Dulci, Agamben citou o artista plástico expressionista suíço Alberto Giacometti, para falar sobre “finais” ou “conclusões de trabalhos”, sejam eles pinturas, pesquisas ou livros.

Você nunca termina uma pintura, você a abandona. Suas pinturas não estão acabadas, seu potencial nunca se esgota. Gostaria que o mesmo fosse verdade sobre

Homo Sacer²⁴, para ser abandonado, mas nunca terminado. Além disso, eu acho que a filosofia não deve consistir-se demais em afirmações teóricas – a teoria deve, por vezes, mostrar a sua insuficiência. (AGAMBEN, 2014)

Faço minhas as palavras de Agamben. Não encerraria aqui esta pesquisa, mas o faço, com pesar. A abandono para uma possível retomada e aprofundamento num momento seguinte, com a certeza de que as imagens fotográficas e audiovisuais representam um dos caminhos mais belos e seguros para um necessário encontro com a singularidade nossa de cada dia. E esta nossa singularidade, também chamada por Agamben de “própria maneira”, é “a única felicidade verdadeiramente possível para os homens” (AGAMBEN, 1993, p. 30). Ser o que se é. Vejo-me em imagens e enxergo-me. E, ao me ver como sou, me recebo e sou mais feliz.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Lisboa: Presença, 1993.

_____. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. Agamben: O pensamento como coragem. São Paulo: Revista Eletrônica Outras Palavras, 2014. Endereço eletrônico www.outraspalavras.net. Link: <http://outraspalavras.net/destaques/giorgio-agamben-pensamento-como-coragem-de-transformação>.

BARBALHO, Alexandre, FUSER, Bruno, e COGO, Denise. Comunicação e Cidadania. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2011.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BEAUD, Stéphane, WEBER, Florence. Guia para a pesquisa de campo. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

BENJAMIN, Walter. A Modernidade, A. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

_____. O anjo da história. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

24

Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua. Autor: Giorgio Agamben. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1998; *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Considerado, pelo próprio autor, sua principal obra.

_____. Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985)

BOENTE, Alfredo, BRAGA, Gláucia. Metodologia Científica contemporânea. Rio de Janeiro: Brasport, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A “Juventude” é Apenas uma Palavra *in* Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.

CALLADO, Tereza de Castro. Walter Benjamin – A Experiência da Origem. Fortaleza: EdUECE, 2006.

_____. *In* entrevista “Um dia a cada dia”, Revista O Povo. Fortaleza: Empresa Jornalística O Povo. 2009.

CANCLINI, Néstor García. Diferentes, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. Cidadania no Brasil – O longo caminho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.

DELEUZE, Gilles. Empirismo e Subjetividade. São Paulo: editora 34, 2008.

_____; GUATTARI, Félix. Mil platôs, vol. 1. São Paulo: editora 34, 2011.

_____; GUATTARI, F. Acerca do ritornelo. Em Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia, v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p.115 a 170.

DE PAULA, Silas. Políticas de representação: O Uso do Vídeo como Processo de Recriação Étnica. Olhar Midiático: Fortaleza, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos Vaga-lumes. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011.

ECO, Humberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Micropolítica – Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MEDINA, Cremilda de Araújo. Entrevista – O diálogo Possível. São Paulo: Ática, 1990.

METZ, Christian. Significação no Cinema, A. São Paulo: Perspectiva: 2000.

MORIN, Edgar. Cultura de Massas do século XX. Volume 1: Neurose. Edição brasileira de: L'espirt Du temps. Tradução de : Maura Ribeiro Sardinha – 10.ed. - Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2011.

_____. Cultura de Massas do século XX. Volume 2: Necrose. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

- NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. São Paulo: Companhia da letras, 2005.
- PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude – alguns contributos. Lisboa: Revista Análise Social, vol. XXV (105-106), 1990.
- _____. A juventude como fase de vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse. Ensaios de Sociologia. São Paulo, vol. 18, n.3, p.371-381. 2009
- PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do Método da Cartografia. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- PUHL, Paula Regina, ARAÚJO, Willian, DONATO, Aline Streck. Os desafios sobre noticiar e utilizar a tecnologia na televisão: uma análise da coluna Conecte do Jornal da Globo in Revista Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo: ESPM, 2013.
- SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- SAMPAIO, Inês S. V. Televisão, Publicidade e Infância. 1a. ed. Sao Paulo e Fortaleza: Annablume e Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia, NÖTH, Winfried. Imagem – Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. Pós-humano – por quê? Revista USP, n. 74, São Paulo: USP, 2007.
- SANTORO, Luís Fernando. A imagem nas mãos – O vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus editorial, 1989.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica do amor, Metafísica da morte. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SODRÉ, Muniz. Antropológica do espelho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- _____. As estratégias sensíveis. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- THOMPSON, John B. Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis, RJ. Vozes, 1995.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica (7º Edição), Campinas-SP: Papyrus, 2012).
- VATTIMO, Gianni. A sociedade transparente. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- WINKIN, Yves. A Nova Comunicação. Campinas, SP: Papyrus Editora: 1998.

ANEXOS

Anexos de A a F - Entrevistas com jovens *videomakers*

Anexo A - Charliane de Oliveira

Anexo B - Janaína Cunha

Anexo C – Gabriel dos Santos Silva

Anexo D - Suyanne Morais Rodrigues

Anexo E – Anderson Gama

Anexo F – Luís Santiago

Anexos de G a J - Entrevistas com professores dos *videomakers*

Anexo G - Élcio Batista

Anexo H - Simone Lima

Anexo I - Valdo Siqueira

Anexo J - Valentino Kmmment

Anexos de L a M

Entrevistas com familiares dos *videomakers*

Anexo L - Socorro Souza

Anexo M - Maria Cunha

ANEXO A

Entrevista com Francisca Charliane de Oliveira Souza



Figura1- Charliane de Oliveira em Oficina de Introdução à linguagem de vídeo, 2011.

Figura 2 – Mesmo crédito da figura 1.

Charliane de Oliveira

Numa aventura com uma câmera na mão, uma menina documenta seu mundo com cores e sons

Ficha técnica: produção, entrevista e texto de abertura: Letícia Reis Amaral

Ela nasceu no bairro Castelo Encantado, no grande Mucuripe, e foi chamada de Francisca Charliane. O ano era 1988, dia 31 de outubro. Quase vinte anos mais tarde ela iria preferir simplesmente: Nany de Oliveira. Assim, dirigiu alguns vídeos curtas metragens, entre eles *Todos São Francisco*, grande vencedor do prêmio Kinofórum (SP) de 2010. A menina, filha de uma mãe solteira e de uma família de sete irmãos, recebeu formação audiovisual na ONG Aldeia no último ano do ensino médio. Enquanto sonha em viver de fazer cinema, ela trabalha numa rede de *fastfood*. Tem planos de estudar cinema e audiovisual.

Estive com Charliane inúmeras vezes durante os dois anos e meio desta pesquisa. Acompanhei a sua participação na Oficina de fotografia documental, no Sexto festival de jovens Realizadores do Audiovisual do Mercosul. Depois, demos prosseguimento às conversas sobre produção audiovisual e singularidade. Almoçamos na sua casa, andamos de patins na Praia de Iracema, fomos ao cinema, convidei-a para encontros acadêmicos na UFC, entre eles o Seminário Afetos, Relações e Encontros, em março de 2014, entre muitos outros encontros que já nem podem mais ser enumerados. Acabamos ficando amigas. Ela revelou-se uma menina doce, mas de personalidade forte. Ajuda a mãe financeiramente sempre que pode. E é incrível como ela sempre dá um jeito.

Esta entrevista foi gravada na Praia do Futuro, em junho de 2013.

Pesquisadora - Você lembra quando teve o primeiro contato com uma máquina fotográfica?

Charliane Oliveira - Acho que o primeiro contato foi lá na Aldeia. A mãe não tinha máquina. Só câmera de celular. Eu cheguei a ter um celular com câmera. [O projeto] Escola de mídia foi em 2005. As meninas da escola tinham celular com câmera por volta do ano 2000.

Pesquisadora - O que você aprendeu nos cursos da Aldeia? Que novos saberes você teve lá?

Charliane de Oliveira - Eu gostava muito de produção, de desenrolar a história. E de roteiro. Depois da [ONG] Aldeia, me estimulou mais até para ler. Aumentou minha curiosidade, de querer conhecer, querer saber. [Aprendi também] Introdução à linguagem audiovisual. A gente saber da onde veio o cinema, de onde veio a fotografia, quem foram os caras que criaram. Quem deu esse curso foi o Valdo [Siqueira]. A Simone [Lima] deu [o curso] de roteiro. A gente também aprendeu os ângulos da câmera, os planos, sobre som. Tudo explicadinho. A gente assistia muito filme que eu nem sabia que existia: documentários, vídeos. Porque eu era muito presa na tevê. Nem sabia o que era um curta metragem.

A primeira semana [do curso “Escola de Mídia”, ministrado na ONG Aldeia] foi só para a gente se conhecer. No total foram 6 meses. Na [disciplina] de Introdução a linguagem audiovisual a gente assistia muito filme. Quando o filme terminava, a gente debatia sobre ele. O que achou do vídeo, o que aquilo mudou. Depois dessa fase, o professor começou a levar várias máquinas fotográficas, inclusive umas muito antigas e outras novas. Depois ele trouxe a câmera mesmo [filmadora].

Pesquisadora - Quando você pegou na câmera fotográfica pela primeira vez, o que você preferia fotografar?

Charliane de Oliveira - Eu pegava muito na câmera, ficava muito fazendo *still*²⁵ (bastidores). A gente tinha que fotografar o que a galera fazia. Mas eu sempre saía caminhando e fotografando. Como a gente fotografava na beira-mar eu começava a fazer fotos do mar, dos pescadores. Enquanto tinha que fazer fotos dos meninos fazendo entrevista, eu estava fotografando era um barco; um dia bati de um gatinho, ficou bonitinho. Coisa do cotidiano né?

Pesquisadora - Onde você nasceu tem muito pescador, não é?

Charliane de Oliveira - Meu tio é pescador. Meu avô foi pescador. Quase toda a minha família... Também fotografava mirante. No curta *Travessa São João* tinha muita foto da

travessa, das pessoas. Era um registro do que a gente estava aprendendo no curso *Escola de Mídia*.

Pesquisadora - Você acha que existe alguma diferença entre ver uma imagem com os olhos e a mesma imagem numa fotografia?

Charliane de Oliveira - Muito diferente! Como eu posso descrever isso? A fotografia marca aquele segundo que você vê aquilo. Por mais que uma coisa fique parada, não fica. Muda. A fotografia registra só um segundinho, um milésimo de segundo, até menos que isso. Só “Tchum!”. A luz é diferente, as cores. A gente está em constante movimentação. Se eu bater uma foto tua agora, se eu bater outras de novo e olhar para a foto, teu cabelo já vai ter mudado, suas expressões vão ter mudado. Mas a fotografia ficou registrada.

Pesquisadora - Alguma vez você percebeu de uma forma diferente uma mesma imagem já conhecida pelos seus olhos, mas que fotografada pareceu diferente, ou não? Algum impacto diferente?

Charliane de Oliveira - Quando eu estava fazendo o curso *Escola de Mídia*, eu nunca tinha olhado para a beira-mar, ali onde ficam os pescadores. Eu passava e “legal, pescadores de peixe”. E quando eu bati uma fotos [deles] que eu olhei: “caralho! O cotidiano dele bem nos meus olhos! É o cara! É a vida dele e a gente passa e nem percebe.” [Com a fotografia] chama mais atenção, você fica mais curioso. Tinha umas fotografias legais de um pessoal [pescadores] jogando baralho, tomando cachaça, um gato do lado. É o cotidiano deles. É muito legal!

Pesquisadora - Você acha que o contato com esse aprendizado do fazer e do pensar a fotografia e o audiovisual mudou alguma coisa na sua vida? A Charliane de hoje é a mesma de antes da fotografia? Você produziu vídeos e estes vídeos foram exibidos publicamente?

Charliane de Oliveira - Mudou! Como posso descrever isso? Acho que a visão das coisas. Quando você vai fazer um vídeo, você quer captar a essência, você quer mostrar, passar para as pessoas o que você está querendo falar. Então: essas coisas! Fiquei mais curiosa. Fiquei querendo saber como é esse negócio do audiovisual. Cara, é muito foda fazer vídeo! É massa! O roteiro: criar um roteiro! Você aprender um roteiro?! Porque, depois que você começa, fica um monte de coisas na sua cabeça. Uma simples pessoa passando e você: “cara, isso dá um roteiro, a vida dessa pessoa.” Ou uma coisa do cotidiano, bem básica: você com um amigo conversando aí: “cara, dá pra fazer um vídeo sobre isso! Não um vídeo brincando, mas uma história, um filme. Sabe? Ficou! Depois do curso *Escola de Mídia*, quando eu estou aqui parada eu: “Cara isso dá um vídeo”. Se eu estivesse escrevendo, eu não escrevo as coisas que eu me lembro, acho que eu já teria uns quinze roteiros (e sorri).

Pesquisadora - Você acredita em tudo o que aparece nos telejornais?

Charliane de Oliveira - Não acredito na televisão! Não acredito exatamente nos jornais. Eles não passam a realidade da informação. Ele passa informação, mas não passa ela completa.

Pesquisadora - O que falta [nos telejornais]?

Charliane de Oliveira - Eu acho que eles escondem alguma coisa. Eles manipulam a informação. Aí é que tá. Eles querem manipular pra você assistir o que eles querem passar. E você seguir um padrão deles. Ou meio que... A gente vive sendo enrolado nessas informações. Algumas televisões fazem isso sim. Antes eu assistia qualquer besteira. Mas amo desenho animado. Eu não cresci. Tá! Desenho não é besteira. Eu assistia coisas e não tinha crítica. Eu olhava uma imagem e: “legal”! Depois do curso *Escola de mídia* eu comecei a me questionar. Mas por que é assim? Por que eles falam isso? Será que é totalmente correto?

Pesquisadora - Vou te fazer minha pergunta preferida. O que podem as imagens? O que as imagens podem? Do jeito que você entendeu a pergunta. Não precisa tentar interpretar.

Charliane de Oliveira - As imagens podem falar muito, isso sim! Uma simples fotografia fala muito!

Pesquisadora - Tem uma palavra aqui que é “singularidade”. Singularidade é a qualidade daquilo que é singular. Singular é aquilo que é único. O que é único em você, Charliane? O que você acha que te identifica muito? O que te faz singular? Diferente? Algo que não tem em todo mundo?

Charliane de Oliveira - O jeito moleca. Essa curiosidade de querer saber das coisas. Isso é qualidade? Não sei.

Pesquisadora - A tua fotografia revela isso? O teu jeito moleque, a tua curiosidade?

Charliane de Oliveira - Só um pouco. Revela! Por exemplo: no vídeo *Todos São Francisco* tem hora que essa essência moleca, esse jeito brincalhão eu vejo na minha mãe, na entrevista dela. Então eu acho que isso eu peguei dela, da minha família. Essa coisa... Porque no vídeo você pode ver que na hora que a gente vai entrevistar alguém a pessoa começa a rir, do nada. [fala sussurrando: “são um bando de abestados”] Esse jeito espontâneo... Acho que herdei da minha família.

Pesquisadora - Você acha que a imagem liberta ou aprisiona as coisas e as pessoas?

Charliane de Oliveira - Depende! Ela pode fazer os dois. A imagem ela pode te prender. Ou simplesmente ela pode te libertar. Uma imagem pode te libertar. Tu vendo aquilo tu pode se sentir livre. Mas tem algumas que te aprisionam. É tipo o que a mídia faz: usa a imagem pra gente seguir ela. Mas tem uns vídeos, por exemplo, que você sai de lá com a cabeça mudada, você sente liberdade. Então depende do ponto de vista.

Pesquisadora - Quais foram os vídeos que você fez?

Charliane de Oliveira – *Um Trem para a Alegria; Travessa São João – daqui a vista é linda; Um trem para a Alegria; Mucuripe; As readeiras e Todos São Francisco.*

Pesquisadora - Essa coisa de fotografar e de realizar vídeos ainda faz parte de algum plano seu?

Charliane de Oliveira - Eu quero fazer audiovisual [o curso de graduação em audiovisual]. Eu vou fazer! Nem que seja numa faculdade particular. Eu tento o FIES. Quero fazer também curso de fotografia na Casa Amarela. Tu vai chorar? Por que!? Vai, faz outra pergunta! Engole! Seja forte Lê!

Pesquisadora - Você viu algum vídeo seu ser exibido? Qual a sensação de ver um filme seu ficar público? Não ser mais apenas seu?

Charliane de Oliveira - No começo eu tinha um pouco de vergonha. Era novo! Era um susto! Mas eu achei legal foi minha tia vendo. Quando eu fui pra São Paulo [ver a exibição de *Todos São Francisco* no festival Kinofórum]. Foi bacana. A melhor sensação foi minha família ver meus vídeos. E quando eu vi o primeiro que eu fiz com a Aldeia, foi um susto. Mas foi legal. Depois todo mundo levantou, todo mundo ficou: “Ai que legal!” E você: “É! Foi eu que fiz!” Mas é uma sensação que eu não sei descrever, mas é boa. Tipo: “é, eu consegui! Eu sou foda!”

Pesquisadora - As pessoas ficaram sabendo que você ganhou um prêmio?

Charliane de Oliveira - Colocaram no site da aldeia. Meus amigos, o pessoal da Aldeia, os monitores: todo mundo mandou e-mail e mensagem dizendo parabéns. Tem uma parte do *Todos São Francisco* no *You Tube* e dá para baixar pelo site do Kinofórum, pois, como ganhei o prêmio de diretora estreante ficou lá.

Pesquisadora - Você acha que o *Todos São Francisco* teve a devida audiência?

Charliane de Oliveira - Minha tia, um dia desses, me ligou pra me dizer que o *Todos São Francisco* estava passando na tevê do SESC, em São Paulo. Por isso eu acho que muita gente viu. Mas acho que ainda é pouco.



Figura 3 – Charliane de Oliveira gravando imagens de uma sessão do Cineclub promovido pela ONG Aldeia, na pracinha do Mirante, 2010.

Figura 4 – Charliane de Oliveira gravando imagens para o curta-metragem *Os que trazem o peixe*.

.....

ANEXO B

Entrevista com Janaína Costa Cunha

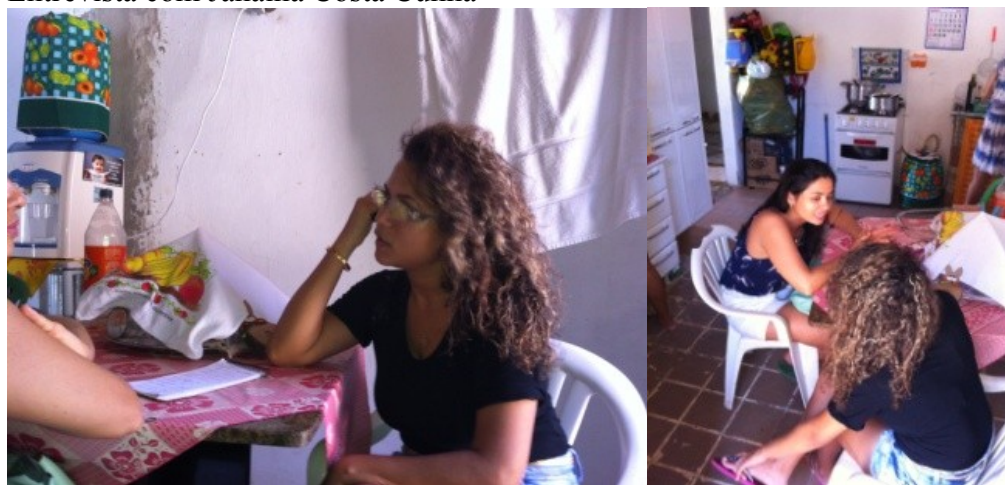


Figura 5 – Janaína Cunha sendo entrevistada pela pesquisadora Leticia Amaral em Vicente Pinzón, abril de 2013

Figura 6 – Mesmo crédito da figura 3.

Janaína Cunha

A estudante nota dez que escolheu aprender mais uma matéria: a arte de fazer vídeo.

Ficha técnica – produção, entrevista e texto de abertura : Leticia Reis Amaral

Ela nasceu em 16 de fevereiro de 1989. Chegou um dia antes do aniversário da mãe, dona Maria. “Ela foi meu presente” derrete-se dona Maria, que diz também que a filha sempre gostou de estudar sozinha, sem precisar da ajuda de adultos. Como quase todos os jovens entrevistados aqui, ela também descende de pescador: o avô paterno Francisco Pereira.

Espontânea e verdadeira, a menina de cabelos de anjo gostou de aprender a fazer cinema. Como sempre escreveu bem, os roteiros ficavam a cargo dela durante as aulas da ONG Aldeia. Num deles, *Metamorfose ambulante*, ela conta o que gosta de fazer e como se sente no mundo. Acompanhei Janaína num curso de fotografia no Festival de Jovens Realizadores do Audiovisual do Mercosul. Depois, ela ajudou-me a encontrar algumas pessoas importantes para esta pesquisa. Eu a acompanhei a um luau com música à beira de um mangue de Fortaleza, a um show de rock, à praia, à churrascaria. Esta entrevista foi gravada

na casa de um de seus irmãos, no bairro Vicente Pinzón. Era domingo. Hoje ela trabalha de dia numa empresa de telemarketing, e cursa Marketing à tarde.

Pesquisadora - Quando você teve o primeiro contato com uma máquina fotográfica?

Janaína Cunha – Foi na escola mesmo. Na escola a gente produzia um jornalzinho. Precisava escrever os textos, elaborar artigos e fazer a foto do pessoal. Ou desenhar. Foi aí que a gente teve contato com a máquina fotográfica analógica mesmo.

Pesquisadora - E nos seus aniversários de criança? Alguém fotografava? Tinha máquina de fotografar ?

Janaína Cunha – Tinha. Eu odiava, porque não podia ver [as fotos]. Mas eu prefiro filme. Eu acho que o filme mesmo, a câmera analógica, é pra quem é artista. Acho bem legal.

Pesquisadora - E quando você mesma fez suas fotos?

Janaína Cunha – Na escola.

Pesquisadora – Você tinha que idade quando entrou em contato com os cursos de fotografia, vídeo?

Janaína Cunha – Eu tinha 17 anos, estava terminando o ensino médio.

Pesquisadora - Que cursos você fez na ONG Aldeia?

Janaína Cunha – Na Aldeia eu participei de cinco cursos. Fiz os cursos de produção, roteiro, som, câmera e edição. A Simone (Lima) achava que eu me encaixava mais com produção de roteiro. E eu não queria. Eu queria a produção mesmo: sair pras ruas. Mas não tinha como eu fazer tudo. Eu fiz o curso de câmera, até tentei ficar umas vezes. Mas como eram muitos participantes... Eram 35 pessoas. Então não tinha como: ou eu ficava no roteiro e dirigindo. Ou eu ficava no roteiro! (e ri)

Pesquisadora - Mas porque eles te colocaram no roteiro? Eles achavam que você escrevia bem?

Janaína Cunha – Sim. Era mais coisa da Simone. Ela achava que eu tinha umas ideias muitos “loucas”! “Ela vai ficar em roteiro”. Ela não perguntou se eu queria. Ela disse: “Vai ficar em roteiro!”. Eu disse “Mas eu quero produção”. Mas a sua mente é pra roteiro, não para produção.

Pesquisadora – Como era esse roteiro?

Janaína Cunha – O roteiro tinha como seriam gravadas as cenas. Eu já recebia dos meninos (da produção) quais seriam as pessoas que a gente iria gravar. E já conhecia um pouco dessas personalidades (entrevistados/personagens dos vídeos), principalmente por ser perto do lugar onde eu vivo. Então já tinha uma base. A gente mesclava com as ideias dos outros meninos. E eu passava para o papel, com a ajuda de outros participantes. Aí a gente colocava: cena um,

pescador Possidônio sentado na jangada, falando sobre isso, isso e isso, camisa tal, não sei o quê... Aí: foco no rosto, os detalhes... Eu era afiada!

Pesquisadora – E o que vocês mais registraram nesses vídeos?

Janaína Cunha – Foi o cotidiano próximo ao mar. Os pescadores, a pesca, as jangadas, cada detalhe. Desde a hora da ida até a chegada. Até a venda: a entrega para os marchantes. E para os próprios moradores que vinham até a beira da praia comprar os peixes.

Pesquisadora - E você fez algum vídeo sobre você mesma?

Janaína Cunha - Tem. Foi feito para o Museu da Pessoa. É o *Metamorfose Ambulante*. Na verdade eles respondiam às perguntas: como eu me sentia? E tal... Aí eu citei uma parte do trecho do Raul Seixas, que é “eu prefiro ser essa metamorfose ambulante”. Porque às vezes eu estava muito alegre, às vezes eu estava meio triste, mas mesmo assim não transparecia. Então eu quis passar isso pro vídeo. Era algo pessoal. Tudo foi por mim. Tipo: o roteiro foi eu que fiz, a filmagem, os clipes, tudo foi por mim. Só a edição que foi outra pessoa. Eu gostaria de ter participado da edição mas não deu. A edição não foi lá essas coisas... Eu não vi no vídeo muito do que eu queria ter visto, mas foi bacana.

Pesquisadora - De que filmes você participou como realizadora?

Janaína Cunha – *Os que trazem o peixe*, participei dos cinco vídeos da Série.

Saber fazer e Fazer Mucuripe. E fiz outras produções independentes. Pessoas que chegaram e disseram: “Ô Jana, eu recebi indicação de pessoa tal, você pode ajudar?” E eu: “Posso”. “Qual o nome do vídeo?” “Tal”, mas eu não lembro. Teve ainda um *Mapa ao quadrado*, que a Charliane me convidou para auxiliar ela. Ela seria a pessoa que representou a Aldeia e me chamou para ajudar, para dar uma força a ela. E na época do Sexto Festival de Jovens Realizadores do Mercosul, que fomos remunerados pela quantidade de dias que a gente trabalhou.

Pesquisadora - Tem alguma diferença entre ver uma imagem com os olhos e a mesma imagem fotografada?

Janaína Cunha – Eu acho que depende do sentido, do seu estado de espírito, do que você quis representar através da fotografia. Eu posso ver algo, só que o que eu fotografei nem sempre vai ser o que eu realmente quis registrar. Porque cada pessoa tem um modo de ver a imagem. Eu posso produzir algo, mas depois de reproduzir a fotografia, posso sentir algo diferente sobre ela. Tem diferença. Porque é a questão do sentir. Às vezes você fotografa algo que você acha legal só que você diz: se fosse em outro momento ou dentro de um vídeo teria outro sentido, mas é bem legal, neste momento é o que eu queria ter fotografado. Ter registrado.

Pesquisadora – Ter o contato com o audiovisual mudou alguma coisa na Janaína?

Janáina Cunha – Eu acho que é a questão tantos dos sentidos, de saber a diferença do ver e do olhar, ter uma sensibilidade maior com o que você vai capturar, o que você deseja fazer. O que você deseja passar. Você tem a necessidade de fazer algo. Mas eu me preocupo muito com que tipo de imagem, que tipo de sentimento e sensação que eu vou passar para as pessoas que vão assistir. Mudou muito. Muda o ser humano, porque ele começa a ver. Pronto: quando eu entrei na Aldeia, que a gente foi fazer esses vídeos, eu achava legal... “Ah! O pescador... Não sei o que...” Mas eu achava que era só aquilo: Vou para o mar pescar, chego aqui vendo os peixes e vou pra casa com o dinheiro. E você vê que não é isso. Você vê que é uma dinâmica: que eles são amigos, que eles estão ali, conversam entre si, eles trocam, tem todo um preparo, tem oração, tem ritual, entendeu? Tem o preparo do alimento pra levar. Tem a água. Tem tudo bem direitinho. E tem a dificuldade, entendeu?

Quando você sai para gravar, ou depoimentos ou imagens, quando você sai para registrar algo, você vai com uma ideia. Quando você chega lá, você começa a aprender mais sobre a essência do outro, o trabalho do outro. E você aprende que não existe saber mais ou saber menos, você aprende que existem saberes diferentes.

Me cativa muito o trabalho com áudio e imagem. E se eu pudesse passar para as pessoas o que eu sinto, o que eu desejo, eu poderia transformar algumas pessoas. Não com a minha visão mas com a visão do mundo como um todo.

Pesquisadora - Você acredita no que os telejornais mostram, falam?

Janáina Cunha – Eu não acredito. Principalmente se (a notícia) for sobre onde eu moro. Porque há uma questão de edição. E “eles” só mostram o que vai dar ibope pra eles, o que vai vender o jornal deles. Eu discordo e gostaria de participar (e ri...). Eu discordo. Tipo: um vídeo sobre uma briga que foi para o jornal. Aí todo mundo fala: “Isso é real”. Mas o que foi que causou? O que foi que provocou? As pessoas só gravam o momento, o que aconteceu. Mas e o depois? Como essas pessoas estão? Eles não mostram. Elas precisam de algo imediato para atingir a mídia que elas querem atingir. Eles dão ao povo o que eles acham que o povo quer ver. E quando há uma informação diferente, de cultura, de lazer, já não tem uma aceitação por nós porque nós somos acostumados com coisas não muito boas.

Pesquisadora - Você acha que ficou mais crítica depois desse contato com esse saber de “fazer imagens?”

Janáina Cunha – Na verdade eu sempre fui muito crítica, só que me ajudou um pouco a saber e a entender sobre como passar informação para outras pessoas que tem uma opinião diferente da minha.

Pesquisadora - Para você, o que podem as imagens? Qual o poder da imagem?

Janaína Cunha - A imagem eu acredito que ela tem o poder total sobre a pessoa. Quando você vê uma imagem, ela desperta automaticamente o teu senso crítico. Você começa a pensar coisas boas ou processar várias informações na sua mente. “Ah, estou vendo a imagem de uma pessoa sorridente num bosque com patinhos”. “Ah, foi um momento muito bom!” Então a imagem, seja ela em vídeo ou em foto, ela traz muito para você. Ela desperta o seu senso crítico, seja ele qual for.

Pesquisadora - Singular é o que temos de único. O que há de singular na Janaína?

Janaína Cunha – Eu não consigo muito me descrever, mas não gosto de criar limites para mim mesma. E limites são barreiras. Mas eu sou um tipo de pessoa que entende e compreende. Eu sou proativa. Gosto de dar um rumo diferente para as coisas. Eu me acho um pouquinho inteligente. Eu acho que eu sou uma pessoa simpática. Eu me acho comunicativa. Só que eu sou um pouco nervosa. Eu gosto de chegar participando.

Pesquisadora - E o seu jeito aparecia nos seus vídeos?

Janaína Cunha – Sim, mas não totalmente do jeito que eu queria. Porque tinha a parte da edição. Tem que haver organização, mas se um vídeo é meu eu tenho que editar. *Metamorfose ambulante* poderia ter tido mais coerência.

Pesquisadora - A imagem liberta ou aprisiona as coisas?

Janaína Cunha – Dependendo do modo que você vê ou que você vive, ela pode tanto te prender quanto te libertar.

Pesquisadora - O “fazer imagens” ainda faz parte dos seus planos de vida?

Janaína Cunha – Profissionalmente não. Mas é uma coisa que eu gosto muito: fotografar e filmar. Eu acho lindo! Porque cada pessoa tem um olhar muito específico, muito particular. Por mais que a gente fotografe o mesmo plano não é a mesma ideia. Outras pessoas vão ver de ângulos diferentes, a mesma imagem. Faz parte de uma vontade, mas não profissional. Eu entrei no Marketing justamente visando a área do audiovisual, só que na verdade depois de alguns projetos eu não fixei mais essa ideia de fazer vídeo. Mas, como *hobby*, sim. Muitas pessoas entram na minha página na internet e me chamam para fotografar, fotografar casamentos, aniversário, formatura. E eu simplesmente digo que não porque eu não sou profissional. Mas posso indicar algumas pessoas.

Pesquisadora - Você chegou a assistir algum vídeo que você fez ser exibido publicamente?

Janaína Cunha – Já. Os vídeos produzidos pela Aldeia. Eu achei muito legal. Muitas pessoas emocionadas! Na verdade é uma recompensa do seu trabalho. Você se esforçou para isso. E está vendo algo ali ser realizado. Me deixava muito feliz sim!

Pesquisadora – E depois disso você passou a ser vista, ser percebida pela sua família ou pela sua comunidade de uma forma diferente?

Janaína Cunha – Na verdade o audiovisual só complementou. Entrou na minha vida como um complemento. Acrescentou.

Pesquisadora – O seu vídeo: *Metamorfose Ambulante* está na Internet?

Janaína Cunha – Sim, está.

Pesquisadora - Você acha que esses vídeos que vocês fizeram na Aldeia foram assistidos pelo número de pessoas que você acha que deveria tê-los assistido?

Janaína Cunha – Esses vídeos foram parar até no Rio Grande do Sul. Eu levei-os para um evento da prefeitura de Porto Alegre, que me convidou para falar sobre eles e sobre o audiovisual como ferramenta de mudanças. Foi no aniversário da cidade (de Porto Alegre) em 2012. Mas poderiam ter atingido uma proporção maior, uma audiência muito maior.



Figura 7 – Janaína Cunha como aluna em oficina de Introdução à Linguagem do Vídeo, da ONG Aldeia, em 2009. O monitor ao lado esquerdo dela é Valentino Kmmment.

Figura 8 - Janaína Cunha em Porto Alegre, em Encontro de Audiovisual promovido por aquele município. Na ocasião Janaína apresentou vídeos produzidos por ela e pelos alunos da ONG Aldeia, 2012.

ANEXO C

Entrevista com Gabriel dos Santos Silva



Figuras 9 e 10: Gabriel Santos no dia desta entrevista, na escola Porto Iracema das Artes, fevereiro de 2014. E sendo entrevistado, no mesmo dia.

Gabriel dos Santos

Ele transformou a timidez em milhões de frames, e sem conhecer os ensaios de Walter Benjamin, fala sobre a mágica das imagens

Ficha técnica: produção, entrevista e texto de abertura de Leticia Reis Amaral

Gabriel nasceu no Mucuripe no dia 27 de maio de 1984. Ele sempre estudou em escolas públicas da região. Na última em que esteve, a Escola Bárbara de Alencar, concluiu o ensino médio. Foi nesta época que ele inscreveu-se e foi selecionado para uma das vagas do curso de formação audiovisual da ONG Aldeia. Participou do projeto *Escola de Mídia* como aluno e depois como monitor. Desde o início se identificou com a linguagem da câmera de vídeo. E assumiu a câmera em muitos vídeos realizados durante as formações, entre eles podemos destacar *Barracão*, no qual ele foi o cinegrafista. De lá para cá nunca mais parou. Dono de um jeito cativante, simpático e tímido, Gabriel está sempre sendo convidado para a realização de vídeos. O que virou sua profissão. Hoje trabalha como auxiliar técnico e cinegrafista na empresa municipal Porto Iracema das Artes, onde fez a cortesia de dar uma paradinha no trabalho para conceder esta entrevista. A pesquisadora já havia tido outros contatos com Gabriel Santos nas oficinas do Festival de Jovens realizadores no audiovisual do MERCOSUL em 2011 e outros eventos da mesma área.

Pesquisadora – Quando você teve seu primeiro contato com uma câmera fotográfica? Você lembra?

Gabriel Santos - O primeiro contato eu creio que tenha sido aos 13 anos, com a máquina fotográfica de um amigo. Mas também só peguei, não tinha muito conhecimento, fiquei curioso. Aí fui pensando “o que era aquilo?” “O que nós poderíamos fazer com a aquilo?” E aí foi que em determinado tempo, eu estudei na escola Bárbara de Alencar, e foi justamente que veio o projeto da Aldeia.

Pesquisadora - O que você aprendeu nas formações da ONG Aldeia?

Gabriel Santos - Fotografia, conhecimento de câmera, de alguns equipamentos, que eu não tinha conhecimento, não sabia o que era aquilo. Num determinado momento do curso eu fui

pegando mais esse contato. Aprendendo um pouco mais e tendo uma pequena formação, que hoje cheguei onde estou neste momento devido a Aldeia.

Pesquisadora - Nesta época dos cursos de formação o que você mais gostava de fotografar?

Gabriel Santos - Fotografar foi pouco. Mas é mais pôr do sol, paisagem, o cair da noite... O pôr do sol eu curti muito. Nós íamos à praia no Mucuripe.

Pesquisadora - Você acha que tem alguma diferença entre a imagem que você vê com o olho e a mesma imagem depois que você faz uma foto e depois olha a foto?

Gabriel Santos - Tem um diferencial sim, viu? Porque já muda o olhar, não é? Já é outro olhar. Numa fotografia, você vê, tipo, vamos supor: um pássaro parado. Você já vê com o olho, mas na fotografia já é outro olhar. Você já buscou além do que seria a imagem: ampla, bem definida! Isso eu creio que tem toda a diferença. O meu olho para o olhar de uma câmera*.

Pesquisadora - O que a gente percebe é diferente?

Gabriel Santos - Totalmente!

*No momento da decupagem desta entrevista a pesquisadora se emociona porque a fala de Gabriel Santos é praticamente a mesma que Walter Benjamin faz, apenas à luz da teoria, quando diz “a natureza que fala ao olho é diferente da natureza que fala à câmera”. A pesquisadora precisa fazer uma pausa para se recompor da emoção.

Pesquisadora - Você acha que entrar em contato com o fazer vídeo, com esse saber de fazer vídeo, mudou alguma coisa na sua vida?

Gabriel Santos - Mudou. Tipo: a imagem te dá novos horizontes. Te abre a mente. Você tenta buscar a melhor imagem. Sempre o fotógrafo e o cinegrafista tentam buscar a melhor imagem. E é isso o intuito de todos: buscar a melhor imagem. De primeiro você assistia uma novela e via aquela cena... Você trabalhando você tem outro olhar já. O conhecimento de como foi feito, o erro, os planos.

Pesquisadora - Para você a imagem tem algum poder? O que podem as imagens?

Gabriel Santos - O poder da imagem, né? Vamos supor, vou te dar um exemplo para você que trabalha com jornalismo. Se eu estou com uma câmera na mão fazendo um *travelling*, um planozinho, uma imagenzinha qualquer... Se eu aponto pra um determinado tipo, vamos supor, um policial espancando uma pessoa, aquela imagem vai mudar toda a história. Tipo: a imagem muda tudo. Diferente do olhar, só visual. Você olhando não tem aquele valor do que uma imagem. Uma imagem é muito poderosa em alguns aspectos.

Pesquisadora - Você acredita em tudo que aparece nos jornais da televisão?

Gabriel Santos - Não. Nem tudo é verdade. Fingimentos... São edições, não é? O que determina um jornal é a edição. Porque a edição te dá muitos caminhos diferentes. O que se diz não é totalmente verdade. Nem tudo é verdade no jornalismo.

Pesquisadora - Você acha que o Gabriel ficou mais crítico depois desse contato com o fazer imagens?

Gabriel Santos – Sim. Eu já debato com alguns amigos. Tento explicar também. A pessoa vai aprendendo. E vê que aquela coisa não é aquilo, não é desse jeito... Aí acho que todos nós que fazemos o curso de audiovisual sempre ficamos mais críticos. Não é em qualquer imagem que você vai dizer “Ahhhhh!!!!!!” (se admirar) Se o fotógrafo faz uma imagem mais ou menos você vai dizer: “Ah... Ele errou tal [coisa]...” Muitas vezes erram no diafragma, na íris, deixa estourar a imagem. Tem que ver... Pessoas leigas não se tocam. Passa batido, mas pra gente que tem um determinado olhar... Eu assisto muito jornal e eu vejo erros, pequenos erros, até mesmo no áudio.

Pesquisadora - Você lembra dos vídeos que você participou na ONG Aldeia?

Gabriel Santos – *Os catadores; Barracão; Costa a Costa* e outros. Não me lembro de todos.

Pesquisadora - Essa questão do fazer imagens faz parte dos seus planos de vida hoje?

Gabriel Santos - Com certeza. Hoje eu não consigo mais viver sem a imagem, sem o audiovisual, não é? Tipo: marcou. Eu tenho como profissão! Hoje eu estou gerenciando, junto com o Luís Santiago (Entrevistado do Anexo F) e o Pedro Mauro Firmiano, esta escola, que é

a nova Porto Iracema das Artes. Nós somos da parte técnica. Tentamos mostrar aos alunos, ensinar como se deve manusear [câmeras e outros equipamento do audiovisual], junto com os professores. Tipo como um monitor. Isso! Aí, por enquanto, eu estou aí nesse trabalho. Mas eu sempre trabalhei mais em tevê. Com o Valdo (Siqueira) fiz *Mortes morridas*, sobre a mãe de uma pescadora de Icapuí. E muitos outros que eu não me lembro. Eu trabalho nas produções mas pra mim, não me lembro muito bem. Não tenho um arquivo.

Pesquisadora - Você já viu algum vídeo seu ser exibido numa sala de cinema, ou num festival, ou numa praça?

Gabriel Santos – Assistir, assistir não. Fiquei sabendo...

Pesquisadora - E qual a sensação?

Gabriel Santos - Prazeroso! Te dá todo um contexto, uma vontade de continuar fazendo, fazendo. Emocionante, não é? Uma coisa que você participou, passar ali... Algumas pessoas assistindo... É gratificante. É isso que o profissional de audiovisual acho que busca, né?

Pesquisadora - Você acha que as pessoas te perceberam de um jeito diferente depois que você passou a ser um produtor audiovisual? E você mesmo se percebe diferente? Ou não? Quem era o Gabriel antes e hoje?

Gabriel Santos - Antes eu, tipo: não ligava muito. Antes da Aldeia, eu era mais na rua, aquela brincadeira... Só brincadeira. Hoje não. Aí hoje eu já me vejo com um novo patamar, diferenciado, assim com novos horizontes. Buscando mais objetivos. Crescer mais na parte de audiovisual. Tenho mais contatos no audiovisual. As pessoas me chamam para trabalhar com elas em produções audiovisuais variadas. Tem tempo ruim e tempo bom, mas sempre estamos trabalhando.

Pesquisadora – Alguns vídeos que você produziu estão na internet?

Gabriel Santos - Sim: *Barracão*, entre outros. Fiz também umas produções com o Hugo Carvana, um trabalho sobre municípios para o governo do estado. Bem legal!!!

Pesquisadora - Você acha que o que vocês produziram na Aldeia foi assistido o suficiente pelas pessoas ou você acha que esses trabalhos poderiam ter tido mais repercussão?

Gabriel Santos - Acho que poderia ter mais repercussão. Se tivesse mais apoio de órgãos, governos, ou mesmo da própria Aldeia. Mas o que foi mostrado foi suficiente pra mim, da minha parte foi.

Pesquisadora - Você vai tentar se aprofundar mais nessa área? Em novos cursos?

Gabriel Santos - Com certeza. Tipo: vou ficar nessa área pro resto da minha vida! Foi o que eu escolhi, gostei e estou até hoje. Pretendo só parar no final da minha vida. Eu pretendo, por mim, englobar toda a área, porque você tem que saber um pouco de cada coisa: edição, imagem, direção. Pretendo englobar tudo. Não parar só em câmera.

.....

ANEXO D

Entrevista com Suyane de Moraes Rodrigues



Figuras 11: Suyane de Moraes vestida de Emília, personagem de Monteiro Lobato, quando trabalhava no trenzinho da beira-mar, em 2007. Personagem que (re)interpretou depois no vídeo *Um trem para a alegria*, feito no interior da ONG Aldeia em 2010.

Figura 12: Suyane de Moraes no dia desta entrevista, em abril de 2014 na Praia do Futuro.

Suyane Moraes

Ficha técnica – produção, entrevista e texto de abertura : Leticia Reis Amaral

Suyane de Moraes Rodrigues é uma das poucas entrevistadas desta pesquisa que não nasceram no Mucuripe. Veio ao mundo no dia do índio, 19 de abril, de 1986, no Campo do América, comunidade na Aldeota, no limite entre a praia do Meireles e o início zona de construções majoritariamente verticais da capital. Só depois Seu José Ferreira e dona Maria Elenice, pais de Suyane, se mudam com a família para a região do Mucuripe. Lá Suyane cresce e estuda na Escola Bárbara de Alencar, onde seria selecionada para os cursos de audiovisual da Aldeia. Participou das formações em fotografia e vídeo durante dois anos. Como resultado dos cursos teve experiências como roteirista e produtora em alguns curtas-metragens produzidos ao longo da formação em audiovisual, entre eles *Todos São Francisco*.

Suyane continua morando com a família no bairro Vicente Pinzón, à rua Ayrton Senna. Ela concluiu curso superior em Recursos Humanos pela Universidade do Vale do Acaraú, com duração de 2 anos e meio, no Campus de Fortaleza, no Bairro de Fátima. Atualmente trabalha como assessora administrativa na empresa de pesca do pai, FC Camarões, em Parajuru, litoral leste cearense. Em paralelo ela estuda e faz apresentações de dança e performances em parceria com seu irmão Cleber de Moraes. Sendo esta, a dança, segundo ela, sua verdadeira paixão. Tem o sonho de aliar o saber da fotografia e da produção audiovisual com o trabalho artístico do teatro e da dança.

Os contatos com Suyane foram muitos. Primeiro num de seus aniversários, onde fui levada por Charliane de Oliveira. A informação de que eu realizava um trabalho de pesquisa sobre audiovisual foi posta desde o momento de nossa apresentação. Porém sem formalidades ou gravações. Outros contatos foram em manhãs de bate-bapo de sábado ou domingo na Praia do Futuro. Esta entrevista foi gravada na Praia do Futuro, no mês de abril de 2014.

Pesquisadora - Como você ficou sabendo dos cursos de formação audiovisual da ONG Aldeia?

Suyane de Moraes – Foi na escola. Eles lançaram um projeto pelo Ministério da Cultura, que era o Gilberto Gil o Ministro da Cultura. E aí eles fizeram uma seleção e eu passei e fiz parte. E fiquei na (ONG) Aldeia dois anos. Foi na época do terceiro ano científico.

Pesquisadora - Você lembra quando teve contato com uma máquina fotográfica pela primeira vez?

Suyane de Moraes - Aos 9 anos de idade. Foi numa data bem comemorativa: o dia do meu aniversário. Aí eu ganhei uma máquina daquela que você passa com o dedinho. Tudo que eu via era uma foto. De toda a família. [Mas] Elas nunca foram reveladas. Porque naquela época

tudo era muito difícil. Acho que a metade das fotografias ficaram queimadas, como eu não tinha um domínio daquela câmera, eu 'tacava' o dedo na lente e queimava a maioria da fotos.

Pesquisadora - O que você aprendeu nos cursos da ONG Aldeia?

Suyane de Moraes - Lá funcionava através de um ciclo. Você passava por cada coisa: pra você ter um conhecimento maior. Então eu fiz parte de tudo: fotografia, decupagem, edição e eu participei bem mais da produção. A gente também fazia o roteiro, fazia um *check list* (das produções).

A gente também fazia o *making off*. Aí a gente ficava fotografando o que estava acontecendo por trás das câmeras. Eu gostava muito de fotografar paisagem, os seres humanos e a natureza.

Pesquisadora - Uma imagem vista com os seus olhos e a mesma imagem fotografada tem alguma diferença?

Suyane de Moraes - Com certeza. A imagem ao vivo tem vida e aquela imagem impressa você vai interpretar aquela imagem.

Pesquisadora - Entrar em contato com o fazer vídeo te fez uma pessoa diferente?

Suyane de Moraes - A partir do curso (de fotografia e Introdução à linguagem audiovisual) eu fiquei uma pessoa bem mais crítica. Eu não vou assistir tudo que a mídia impõe. Eu já sei o que presta e o que não presta. Eu já sei o que eu devo captar. Porque assim: quando você faz parte de uma produção, você imagina: "Ah tá! Isso foi feito com uma *pan**. Você fica se perguntando sobre cada plano, cada ângulo que foi captado aquela imagem.

E a gente sabe que há sempre uma maquiagem por detrás de tudo. A gente vê muito em programas policiais. Às vezes eles vão mostrar o cartão postal da cidade, e não a realidade nua e crua como ela é. Porque para que eles possam vender pra mídia eles tem que maquiarem de alguma forma.

**Pan*: Nome dado ao movimento de câmera panorâmico, que vai de um ponto a outro. Pode ser um movimento na lateral ou na vertical.

Pesquisadora - Na sua opinião o que podem as imagens? A imagem tem poder?

Suyane de Moraes - Sim, a imagem tem um extremo poder na vida de cada ser humano, ou de qualquer criatura. Através da imagem são vendidos os produtos. Até mesmo uma pessoa: se você se veste bem as pessoas vão te ver com outros olhos. Então a imagem é tudo.

Pesquisadora - Singular é o temos de único. O que você tem de singular?

Suyane de Moraes - Amiga, extrovertida, sou batalhadora. Uma pessoa que tem ambição pela vida. De crescer, objetiva, uma pessoa que quando quer aquilo não faz rodeios. Doa a quem doer. Ariana, ciumenta. Eu cuido do que é meu.

Pesquisadora - Esse teu jeito aparecia no teu trabalho de fotografia e audiovisual?

Suyane Moraes - Sim. Até mesmo porque uma arte tem um pouco do artista. Tem tudo do artista. É 99,99% do artista. Em todos os meus vídeos isso aparece. Em *Um Trem para alegria* fui uma das personagens e fiz também a produção. A gente fez também *Travessa São João - Daqui a vista é linda*, que foi gravado no Mirante. Além de *Barracão*, e teve também um outro que falava sobre os pescadores *Os que trazem o peixe*, e ainda mais outro vídeo: *As marisqueiras*. No total foram oito vídeos. Não sei se falei aqui o nome de todos.

Pesquisadora - Você tem algum familiar ligado à pesca?

Suyane de Moraes - Sim, meu pai. Ele foi pescador e hoje trabalha com viveiro de camarão na Barrinha, região de Parajuru (no litoral leste do Ceará). Mas antes pescava em alto mar. E também sou neta. O pai do meu pai era pescador.

Pesquisadora - Você viu algum de seus vídeos ser exibido publicamente?

Suyane de Moraes - Sim, várias vezes. A gente exibia em escolas no bairro. O vídeo que foi mais exibido no bairro foi aquele da história da rua... Esqueci o nome*. Era tipo: você está grávida e vai dar a luz. É uma emoção tremenda. Era igual quando eu fazia teatro. E hoje em dia quero fazer uma mistura de tudo. Quando você passa um tempo produzindo aquela arte ali, ou um vídeo, ou enfim quando você sobe no palco a emoção toma de conta. Eu chorei tanto no dia em que o meu espetáculo (de teatro) nasceu que eu apresentei para milhares de

pessoas. E eu pensei que não ia dar ninguém, lá no centro de convenções em 2003, um teatro jogral, quando esse espetáculo nasceu eu chorava feito uma criança.

*Ela se referia ao curta-metragem *Travessa São João – Daqui a vista é linda*.

Pesquisadora - As pessoas também passaram a te perceber de uma forma diferente depois do seu trabalho com audiovisual?

Suyane de Moraes - Sim. Me chamam de louca: lá vai a louca! Eu não sei porque. Quando você é envolvido com arte você tem um algo mais. Eu não sei explicar. Você é mais espontâneo, tem senso de ridículo, você quer estar bem consigo mesmo. Tem gente que me diz: “Ah, tu é muito dramática!”, ou, “Ai que drama!” É porque você quer envolver todo mundo.

Pesquisadora - Esses vídeos ou esses festivais de dança nos quais você esteve envolvida tiveram público o suficiente?

Suyane de Moraes – Sim e não. A gente vive num país que infelizmente a cultura é pouca. São poucas pessoas que têm acesso. E as que têm acesso são as que têm poder aquisitivo mais elevado. Então, assim, como você vai ver o que você não conhece? Como que você vai gostar? É uma questão de acesso.

.....

ANEXO E

Entrevista com Francisco Anderson Soares Gama



Figuras 11 e 12 – Anderson Gama gravando e foto de perfil. Foto retirada da rede social *Facebook*, com a autorização do *videomaker*.

Anderson Gama

O artista que passou a ser valorizado como cinegrafista e diretor de fotografia revela que, quando menino, queria era ser militar. Mas a fotografia chegou antes, e ele optou pelas câmeras, no lugar das armas.

Ficha técnica: produção, entrevista e texto de abertura de Leticia Reis Amaral

Anderson Gama nasceu no final dos anos 80. Era um dia primeiro de novembro de 1987 quando o menino veio ao mundo filho de uma mãe adolescente. A solução foi ser criado pela avó materna no bairro Parangaba. Isso foi até os sete anos de idade. Daí pra frente quis ir morar com a mãe. E foi. A família residiu no bairro Pantanal, hoje Planalto Airton Senna. Foi lá que entrou nos cursos de formação audiovisual da ONG Tevê Janela. Aprendeu a fotografar e a filmar. E profissionalmente nunca mais fez outra coisa. Apesar de não ser da ONG Aldeia foi convidado para gravar *Todos São Francisco*. Ele conta que foram três dias de gravações.

Hoje trabalha como cinegrafista de uma produtora de vídeo e tem realizado vídeos institucionais.

Pesquisadora - Onde você nasceu? Eu gostaria de saber um pouco mais sobre você.

Anderson Gama - Nasci em Fortaleza, fui morar na Parangaba. Fui criado pela minha avó. Tem gente que diz “homem criado pela avó é mimado”. E eu digo: “Tá errado. Eu fui criado pela minha avó até os meus sete anos de idade. Mas ela foi muito dura. Educação, né? Meu pai faleceu quando eu tinha 3 anos de idade. Minha mãe casou com outro homem que eu considero como pai. A educação, o cuidado comigo, com meus irmãos, com minha mãe. Um cara trabalhador. Minha mãe me teve com 17 anos de idade. Era muito nova. Minha avó teve que cuidar. Aos sete anos fui morar com a minha mãe.

Pesquisadora - Você lembra-se do seu primeiro contato com a fotografia?

Anderson Gama - Foi de uma forma muito amadora, como toda pessoa. “Ah, tira esse retrato pra mim?!” Fotos da família, em aniversários. Mas de uma forma mais aprofundada foi depois desse curso. Que na verdade se transformou num curso de audiovisual. Deixou de ser um curso de fotografia pra ser um curso de audiovisual. E foi aí que eu gostei mais ainda. Porque a foto é algo estático, parado. E o vídeo não. Você tem mil possibilidades, mil movimentos, mil enquadramentos. Na TV Janela, que era o IDS (Instituto de Desenvolvimento Social), no [bairro] Pantanal, tive esses cursos de câmera, roteiro, edição e elétrica. Aí teve uma parte prática. A gente fez um curso de um ano e passou um ano praticando na tevê Janela. A gente fazia um programa de tevê para a comunidade e exibia na rua. A gente passava quinze dias produzindo e no final de semana exibíamos na rua. Colocávamos um telão e cadeiras. E exibíamos. Coisas da comunidade para ela mesma. A comunidade se via. Fazíamos documentários dos trabalhadores de lá, documentários sobre os nomes das ruas, a história da comunidade. E foi uma época bem legal porque as pessoas reconheciam seu trabalho. “Ei, você que trabalha na TV Janela!” E tinha um preconceito grande com a questão de segurança. “Vocês estão com equipamento caro no meio da periferia?!” ou ainda “Vocês dão equipamentos caros para crianças, adolescentes”. Mas pelo contrário. As pessoas passaram a reconhecer que a gente não fazia mal a ninguém, pelo contrário. Inclusive eles, as pessoas que eram consideradas perigosas, sempre estavam lá, participando das gravações. “Ele está aqui porque ele quer ver a comunidade, quer participar”. Toda pessoa tem um lado bom e um lado ruim. E a gente teve muitos casos de transformação mesmo. Cara que era pesado e se transformou. E é assim engraçado. O audiovisual entrou na minha vida do nada... Eu sempre quis ser militar. Minha grande paixão na minha vida: “Vou ser militar porque é isso que eu quero ser.” Sabe ? Uma coisa completamente diferente. Aí eu com 14 anos de idade, uma

vizinha da minha mãe falou: “Ah, tem um curso ali de fotografia, tu quer fazer?” Eu estudava ‘pela’ tarde. Não tinha nada pra fazer de manhã. Aí eu [disse]: “eu vou”. Melhor estar envolvido fazendo alguma atividade do que não fazer nada. E fui. A princípio eu gostei da situação por causa do almoço, um almoço bacana no final do curso. Mas depois eu gostei assim da turma e da fotografia... Então a fotografia tem uma coisa assim, sabe? É você! Você faz fotografia porque é você! Você tem a técnica, mas aquilo é um aprendizado da vida. Você fotografa o que você aprendeu durante toda a vida. Se você parar para pensar [a fotografia] está refletindo tudo aquilo que você aprendeu. É um reflexo. E eu gostei disso sabe? De me expressar fotograficamente. Eu não era um homem de muitas palavras. Depois de um certo tempo, de conviver com as pessoas fiquei menos calado. Aí comecei a me expressar por causa disso: da fotografia! As pessoas olhavam e gostavam. “Nossa que legal!”, elas diziam. E eu sempre fui muito vaidoso, de chegar e mostrar um trabalho e as pessoas gostarem. Esse reconhecimento sempre me fez bem. E o reconhecimento é porque dá certo. E quando não gostam falam.

Pesquisadora - Há diferença entre uma imagem vista com os olhos e a mesma imagem fotografada ou gravada?

Anderson Gama - Tem! Apesar de inúmeras pesquisas sobre o olho humano, que é uma lente perfeita, eu já penso diferente. Que a gente tem uma visão muito periférica, muito abrangente. Como se fosse uma grande angular sempre. E a fotografia e o audiovisual tem uma coisa muito peculiar: você escolhe o que quer mostrar. Você pode até dar movimento numa coisa que está parada. Você consegue mudar a realidade. A fotografia fica registrada ali. E fica a tua disposição para você olhar ‘mais aprofundado’.

Pesquisadora - Entrar o contato com o fazer vídeo mudou algo em você?

Anderson Gama - Mudou tudo! Até meu jeito de ser! Eu era muito calado, muito fechado. Eu tinha isso na minha cabeça: “ah, um militar tem que ser reservado, tem que ser um cara disciplinado, andar na linha”. Até diversão eu evitava.

E o audiovisual me mudou. A minha socialização ficou melhor. Ver o que está ao meu redor ficou melhor. Eu tinha um olhar muito rígido. “Ah isso é assim porque tem que ser assim”. Mas não é bem assim. A gente faz! A gente consegue mudar a realidade.

Pesquisadora - Em relação à televisão. Você acredita em tudo o que passa nos telejornais?

Anderson Gama - Eu acho que cada história tem uma versão. É igual a uma conversa. Cada um tem a sua versão. E lá está um lado. Às vezes não é nem um lado errado, mas um lado diferente. Tem manipulação, tem uma série de coisas. Mas isso existe em qualquer lugar. Eu sei o outro lado da história, a outra versão. Na televisão tudo tem que ser muito rápido, tem que estar pronto, tem que fazer. E vai se colhendo informação e as vezes não é a correta. No

meu bairro foi assim. “Ah, o Pantanal é perigoso!”. E não é bem assim. O Pantanal também é calmo gente! As vezes os alunos chegavam na tevê Janela e diziam: “Ah, o Pantanal é muito perigoso!” Mas se você perguntasse: Quem daqui foi assaltado no Pantanal? Só umas três pessoas levantavam a mão. Então: menos de 10% da turma. Então não é tão violento assim. “Quem foi que disse que aqui é violento? Vocês já foram em outros lugares?” A violência que tem é por conta de uma questão crítica que é a questão das drogas. Mas isso é em toda a cidade. Eu me sinto muito seguro no Pantanal. Meu carro dorme na rua. Se eu não confiar no lugar que eu moro...

Pesquisadora - Depois do contato com o audiovisual você passou a ter uma outra percepção das coisas, do mundo, da vida?

Anderson Gama - Depois do curso eu nunca mais consegui olhar a TV de uma forma normal. Você sempre fica: “Ah, aquela luz não está legal!”

Pesquisadora - O que podem as imagens?

Anderson Gama - Olha... O poder que as imagens tiveram na minha vida foi fantástico. Transformou tudo. O fazer imagens... Conseguir ter uma profissão que eu não tinha. Aos 14 anos de idade eu queria ser militar. Eu tinha um norte, mas mudou completamente. Eu vi que não era essa a minha aptidão. E eu gosto é de fazer imagem! E as imagens também mudaram o meu bairro. A tevê Janela mostrou outro bairro. Os programas da tevê (aberta) só mostravam assassinatos, drogas. “Vamos mostrar outras coisas!” E foi isso que aconteceu. Mudou! Centenas de pessoas procuravam lá: “Ah, eu quero que meu filho estude aqui!” Nós mostrávamos a história do bairro, documentários sobre personalidades, líderes comunitários, o ferreiro, o carpinteiro, o padeiro.

Pesquisadora - Sobre singularidade, o que nós somos verdadeiramente. O que você tem que te faz único?

Anderson Gama - Eu gosto de ver as coisas de forma natural. Eu sou isso: eu sou simples e gosto de simplicidade nas coisas. Eu gosto de ser brincalhão, com família, amigos e no trabalho. Eu me divirto muito no trabalho. A minha diversão é o meu trabalho. Eu gosto do que eu faço. Outra coisa é a dedicação: se eu entrar num projeto tem que ficar pronto. Não pode ficar pela metade.

Pesquisadora - A imagem liberta ou aprisiona?

Anderson Gama - Depende de quem usa e para o que usa. A imagem é uma formadora de opinião Ela forma a opinião para o sim ou para o não.

Pesquisadora – Você pretende continuar trabalhando na área do audiovisual?

Anderson Gama - Vou ser fotógrafo para o resto da minha vida.

Pesquisadora – Qual a sensação de ver um vídeo seu ser exibido?

Anderson Gama - A primeira vez que vi fiquei: “Nossa!” Foi para a televisão. Foi para um VT do Banco do Brasil que foi exibido no intervalo do Fantástico. As pessoas me ligaram... Eu tinha apenas 16 anos na época.

Pesquisadora - As pessoas passaram a te perceber de forma diferente depois do seu envolvimento com o mundo do audiovisual?

Anderson Gama – Sim! Querendo ou não, minha tia, a matriarca da família, dizia que eu virei referência na família. E eu tenho parentes advogados, formados. Mas eles falam que meu crescimento foi enorme, tanto profissionalmente como financeiramente. Eu já conheci esse país inteiro através das imagens. E o Ceará nem se fala. E o que mais me encanta é o relacionamento com pessoas diferentes. Um deles foi o Joel Lopes, um dos melhores diretores de fotografia desse país. Hoje ele é um pai pra mim. Veio para o Ceará fazer um trabalho e foi paixão à primeira vista. Ele dirigiu aquela novela *Avenida Brasil*. Ele chega pra mim e diz: “Anderson, você vai fazer a direção de fotografia!” Ele confia em mim!

Pesquisadora – Sobre o vídeo *Todos São Francisco*, como foram feitas aquelas imagens em movimento?

Anderson Gama - Em cima de um carro! Pegamos umas almofadas e fizemos uma traquitana*. E filmamos toda a comunidade em cima do carro.

Pesquisadora – Como você fez aquela cena dos gatinhos brigando no telhado?

Anderson Gama - Eu estava em cima de uma casa filmando uma parede de tijolos e o farol novo. Vi um gato parado e o outro entrou na cena. Brincaram e brigaram. Eu estava gravando tudo!

Pesquisadora – E como foram feitas aquelas imagens do futebol? Parece que a câmera está correndo junto com os pés dos jogadores...

Anderson Gama – Foi câmera na mão e emoção. Correndo! Usando grande angular. Muita coisa foi de improviso, porque você tinha uma câmera e um tripé. Na cena da entrevista da mãe da Charliane, por exemplo, a gente usou um espelho da casa da Charliane para rebater a luz porque não tinha luz. Muito estreita a rua.

Interessante é que nunca assisti esse filme. Nunca vi esse filme. Tu acredita nisso? Só vi um trecho de quatro minutos na internet.

Na época eles me pediram um outro olhar daquela realidade. Só que aquela realidade também era a minha, da periferia. Aí eu pensei: não é mostrar diferente, é mostrar como eu vejo, com sensibilidade. Mas eu fui me aproximando muito da família. A ponto de estar do lado e ninguém me notar. As coisas aconteciam tão naturalmente... Porque uma câmera tira isso, sabe? Tira o natural. É como se tivesse um bicho de sete cabeças. As pessoas ficam temerosas de fazer alguma coisa. “Ah, eu vou sair feio!” ou “Eu vou me comportar!” Pelo contrário. As

peças estavam ali como se eu não estivesse lá e as coisas foram acontecendo. Foram três dias bem legais. *Todos São Francisco* foi gravado em três dias.

.....

ANEXO F

Entrevista com Luís Silva Santiago Neto



Fotografia 13 e 14 – Luís Santiago sendo entrevistado pela pesquisadora.

Luís Santiago

Ficha técnica: produção, entrevista, decupagem e texto de abertura de Leticia Reis Amaral

Morador da vizinhança da Varjota, na região do Grande Mucuripe, Luís Santiago também foi matriculado na Escola Estadual Bárbara de Alencar. Foi lá que conheceu Charliane, Janaína e Gabriel. Eles iriam se envolver mais nos cursos de formação audiovisual na ONG Aldeia.

Naturalmente líder, se identificou mais com as funções de produtor dentro da realização audiovisual. Produtor é aquele que chega antes, que prepara o terreno. O produtor é como a aura da obra de arte: a gente não vê. Mas mesmo sem ser visto, o menino organizado que nunca antes havia se imaginado cineasta realizou vídeos memoráveis. Entre eles: *Todos São Francisco*. Parece que deu certo. Ele segue perto das realizações audiovisuais da cena cearense. Faz parte da equipe da escola de artes ligada ao Estado: Porto Iracema das Artes, como assessor técnico. Ele continua deixando tudo pronto para que grandes obras audiovisuais sejam realizadas. Foi nesta escola que esta entrevista foi gravada. Luís fez uma gentil pausa no trabalho, já no fim da tarde, para responder as questões a seguir. O local da entrevista foi um pedido dele.

Pesquisadora - Quando você conheceu uma máquina fotográfica, você se recorda?

Luís Santiago - Eu conheço desde pequeno, porque eu tenho muitas fotos batidas em casa. Desde as câmeras descartáveis, eu conheci. Até era ruim porque hoje é muito melhor, porque você já vê a foto. Se estiver ruim apaga, não gasta dinheiro pra mandar pra revelar! Hoje você vê e diz: “Ah eu quero revelar só esta e esta. Minha mãe fica dizendo: “Essa porcaria de hoje a gente não fica com as fotos no álbum! Eu não gosto disso não.”

Pesquisadora – E você revela as suas?

Luís Santiago – Sim. Eu imprimo no *Hiper Bom preço* da Avenida Engenheiro Santana Júnior. O preço é bom e a qualidade não é ruim não.

Pesquisadora - O que você mais aprendeu nos cursos da ONG Aldeia?

Luís Santiago - Produção! Eu sempre fui para o caminho da produção. Que é produzir o local, ir na produção das locações anteriormente, conversar, fazer a pesquisa, analisar o roteiro para saber como é que ia ser feita a filmagem. Sempre, sempre, sempre eu gostava de ficar nessa da negociação: marcar as entrevistas, levar o pessoal e direcionar. “Ah, tal e tal cara vão falar sobre isso, isso e isso. Tal pessoa vai falar sobre aquilo”. E procurando atender as necessidades do roteiro, das locações, de tudo!

Pesquisadora - Mas aí você também aprendeu a lidar com câmeras fotográficas e de vídeo?

Luís Santiago - Sim. Todos os alunos passam por todos os processos, não é? Mesmo eu estando no grupo que estava filmando, no vídeo, eu estava também na produção. Eu me familiarizei mais com isso e acabava que conhecia também o entorno. Eu tinha os contatos, o que acabava facilitando.

Pesquisadora - Desses vídeos que você participou, qual você lembra mais? Quais foram?

Luís Santiago - Lembro. Tem vários: *São João – daqui a vista é linda*; *O trem para a alegria*, que é a história do Trenzinho da Beira Mar, que as meninas trabalhavam lá (se referindo à Charliane e Suyane Moraes); tem *Mucuripe, Barracão, Os que trazem o peixe, Riacho Maceió I,II e III*. Teve muitos. *Os que trazem o peixe* eu fui até para o Rio de Janeiro para apresentar na Festival Visões Periféricas. O vídeo foi mandado para lá e foi selecionado pro festival e eu fui representando a ONG Aldeia.

Pesquisadora - O que esses vídeos mais registravam?

Luís Santiago - O cotidiano, a história, a ligação entre o passado e o presente. Eu acabei conhecendo muito, não é? Porque você acaba pesquisando e sabendo mais da vida [da comunidade]. Aquela procissão dos pescadores a gente filmou, entrevistamos o pároco da região, entrevistamos uma mulher que tem um museu de fotos só do Mucuripe. O Farol do Mucuripe a gente subiu pra filmar lá de cima, a gente entrou na Praia Mansa para filmar, no Cais do Porto. Fomos conhecendo locações que não conhecíamos e fazendo contatos, não é?

Pesquisadora - Passando a perceber a cidade de um jeito diferente?

Luís Santiago - Com certeza! A gente fez até algumas apresentações, exibição de vídeos. Eu fiz o cineclube junto com o pessoal dos vídeos. Num dos projetos eu fiquei com a monitoria do cineclube. Aí eu saía à noite, chegava num ponto e montava o cineclube e fazia o cineclube. Eu fiz com o (vídeo) *Barracão*. Isso estava tendo uma missa na capela de São Pedro e eu pedi para o padre informar durante a missa para o povo sair da missa e ir para lá. E tinham muitos pescadores. Eu fiz o Cineclube também no Mirante e a gente fez também esse Cineclube naquela Pracinha do ABC (no bairro Mucuripe).

Pesquisadora - Você acha que quando você vê uma imagem com o seus olhos é a mesma coisa de quando você olha a mesma imagem numa fotografia ou é algo diferente?

Luís Santiago - É diferente. Você acaba percebendo coisas que... Com fotografia parada você percebe coisas que os olhos não percebem. Mas também ao vivo é muito bonito. São coisas diferentes. É difícil comparar. Você consegue perceber mais quando você vê numa fotografia, mas você acha muito bonito ao vivo porque você está vivendo aquilo. São coisas que você faz uma comparação, mas são experiências diferentes.

Pesquisadora - Entrar em contato com o “fazer vídeo” mudou algo na sua vida?

Luís Santiago - Mudou muito. A questão da experiência. Eu comecei muito novo. E você vai tendo, querendo ou não, uma responsabilidade. Amadurecer, perceber... Tudo! E as informações que você vai colhendo nesse caminho vão te dando experiência para a sua vida pessoal. Você vê histórias. Você vê: “será que isso não serve para a minha vida?” É legal. A edição lhe faz ficar mais concentrado. Você tem que estar compenetrado. E se você [também] filmou você vai fazer uma edição muito melhor. Eu acho que tudo tem uma ligação que acaba fazendo com que o produto final fique bom.

Pesquisadora - Você acredita nas notícias mostradas nos telejornais do jeito que elas são apresentadas, acha que elas dizem a verdade?

Luís Santiago - Depende muito. Uma imagem você vê as coisas acontecerem. [Mas] Você sabe que hoje existem edições muito boas, que acabam deturpando a imagem real... Eu acho que o que mostra a imagem com a narração do jornalista que faz as pessoas acreditarem no que estão vendo... Você não pode acreditar totalmente, mas também não pode desacreditar. Porque não é 100% mentira. Tem algum fundo de verdade. Também tem uma coisa: uma matéria não tem 100% de verdade. A pessoa que está narrando vai querer dar mais ênfase na história dela e acabar falando alguma coisa que procure chamar mais a atenção do espectador.

Pesquisadora - Algumas vezes você discorda do que está sendo apresentado no telejornal?

Luís Santiago - Conhecendo o que está sendo apresentado eu discordo. Não é assim, é assado. Eu assisto muito telejornal, mas tem coisas que quando você conhece você sabe que não é daquele jeito e você acaba percebendo que tudo tem a sua deturpação.

Pesquisadora - Você considera que você ficou mais crítico depois desse seu contato com o audiovisual?

Luís Santiago - Considero! Você acaba percebendo erros no cinema que você não percebia...

Pesquisadora - Na sua opinião, o que podem as imagens? Elas têm poder?

Luís Santiago - Tem! Hoje uma das grandes mídias é a internet. É o que atinge uma boa parte da população. E dependendo da imagem com o texto conseguem fazer com que as pessoas façam coisas inacreditáveis. Você vê as pessoas jogando as imagens apelativas para compartilhamento. Aí o texto junto com as imagens faz com que as pessoas compartilhem. Sendo que você não sabe se aquilo é verdade ou mentira. A imagem consegue te encaminhar de uma maneira que faz com que você faça coisas que você não faria normalmente.

Pesquisadora - O que você tem, você Luís Santiago, que te identifica muito? O que te faz uma pessoa única? O que é singular em você? E nos teus trabalhos tem a marca dessa pessoa única que você é?

Luís Santiago - A minha marca? São marcas não tão perceptíveis. Eu tenho objetivos, eu traço metas, eu procuro realizar as minhas tarefas, eu acho que uma coisa é ser determinado. Eu faço! Eu sou uma pessoa que gosto de fazer.

Pesquisadora - A imagem liberta ou aprisiona as coisas?

Luís Santiago - Ela liberta, não é? Você capturando uma imagem você consegue rodar ela no mundo todo. Enquanto ela solta você só vê se você for até ela.

Pesquisadora - O fazer imagens continua fazendo parte dos teus planos de vida?

Luís Santiago - Enquanto houver o caminho... Hoje a gente está aqui* *[na escola Porto das Artes, ligada ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Oferece cursos nas áreas de audiovisual, artes visuais e artes cênicas, cursos técnicos de jogos eletrônicos e dança. São cursos rápidos, de 20 dias]. Eu estou trabalhando junto com os meninos na parte da gerência da Escola, e não diretamente com a filmagem. Infra-estrutura, agendamentos de espaços, cuidados com os equipamentos, minha parte é mais burocrática, mais dentro da sala.

Pesquisadora - Você viu alguns de seus vídeos serem exibidos? Qual a sensação?

Luís Santiago - É muito massa você ver aquilo que você produziu e você está exibindo. Você numa sala de cinema, o seu vídeo passando e depois você vai ter que falar sobre ele. É uma experiência muito legal. Eu não sei nem descrever. Dá um nervosismo, um negócio que você não consegue falar... E é gratificante.

Pesquisadora - Você acha que você passou a ser percebido de um jeito novo depois dessas experiências com o realizar vídeos? E você mesmo se percebe diferente?

Luís Santiago - Sim. Percebo. Mais centrado, mais observador e mais líder. E enquanto eu tiver chance quero continuar no audiovisual. É uma coisa que me faz feliz.

ANEXO G

Entrevista com José Élcio Batista



Fotografia 15: Élcio Batista conversa com jovens e crianças no Cuca Jangurussu, em 2014.

Élcio Batista

Ficha técnica – produção, entrevista e texto de abertura : Leticia Reis Amaral

Em 2004 ele participou da fundação da ONG Aldeia, onde permaneceu até 2007. Élcio Batista já era então mestre em sociologia pela Universidade Federal do Ceará, onde também se graduou como sociólogo. É pesquisador do Laboratório de Estudos da Violência, do Programa de pós-graduação em Sociologia da UFC. No decorrer desta pesquisa estava à frente da Secretaria da Juventude do Município de Fortaleza. Ele concedeu esta em entrevista em seu gabinete na Secretaria da Juventude.

Pesquisadora - Você participou da fundação da ONG Aldeia?

Élcio Batista - Sim, participei. A fundação da (ONG) Aldeia, na verdade foi através de um grupo de professores, que na época alguns já se conheciam e outros passaram a se conhecer na Fanor, Faculdade Nordeste, quando a gente estava dando aula lá, na área de comunicação. Mais especificamente na Aldeia estavam: eu, Élcio Batista, Ricardo Salmito, Simone Lima de Oliveira e Leonardo Damasceno Sá. E a gente se reuniu e a gente queria fundar uma organização para trabalhar com comunicação, audiovisual, com educomunicação, justamente com jovens e adolescentes, em áreas consideradas mais vulneráveis na cidade de Fortaleza. E desse encontro de pessoas, eu como sociólogo, o Leonardo como sociólogo, ambos vindos na UFC e pertencentes ao Laboratório de Estudos da Violência. O Salmito que é psicólogo e fez mestrado em comunicação. E a Simone que era mestre em sociologia e tinha ido para a Espanha começar um doutorado e era uma professora muito próxima do audiovisual, inclusive como realizadora. Dos quatro a Simone era a que tinha mais engajamento na área do

audiovisual como realizadora e pensadora. E a gente queria trabalhar com jovens. Além de outros projetos.

Pesquisadora – Que ideias serviram de base para a criação da ONG e para sua missão?

Élcio Batista - A sociologia, que eu carrego dentro de mim. Na equipe tinham três sociólogos. Todos nós tínhamos uma base sociológica muito forte. E agente acreditava que era preciso desenvolver alguns projetos porque nós tínhamos muitos interesses e as vezes não encontrávamos como realizar estes objetivos. Daí a necessidade da gente criar uma organização não governamental, pra gente, inclusive, poder acessar muitos projetos. Porque naquela época haviam muitos editais... Para que a gente pudesse participar e executar algumas das nossas ideias. Que naquela época tanto estavam vinculados à organização de seminários e debates, festivais e um trabalho com os jovens.

Pesquisadora - Essas ideias sociológicas e de formação do pensamento também eram repassadas para os alunos além das formações audiovisuais propriamente ditas?

Élcio Batista - Nos cursos de audiovisual a gente sempre procurava capacitar esse jovem para que ele pudesse de alguma forma, a partir de uma capacitação, entrar no mundo do trabalho da área de audiovisual. Mas também, uma preocupação muito forte que era fazer com que esse jovem tivesse uma compreensão maior do seu próprio mundo e pudesse exercer mais o seu papel como cidadão. O que a gente estava querendo fazer numa última instância era usar os meios de comunicação audiovisuais, as ferramentas audiovisuais, para formar esse jovem. Tinha uma pessoa na equipe também, na Aldeia, que foi fundamental, com uma maior inserção nas periferias de Fortaleza-CE, que era o Valdo Siqueira. O Valdo é um personagem central. E nossa aproximação com o Valdo foi fundamental pra que a gente pudesse fazer um trabalho dentro das escolas que a gente considera importante, de educomunicação. É por isso que não era só audiovisual, era um trabalho de educomunicação, ou seja, usar a comunicação como uma ferramenta educacional, como um instrumento para educar e empoderar esses jovens. Fazer com que melhorasse a autoestima deles, e, ao mesmo tempo, essas oficinas surgiam como uma pequena inserção deles, uma primeira aproximação com a linguagem audiovisual. Para que eles pudessem dar continuidade em outros lugares, em outros centros de formação que existiam na cidade. Tanto nos centros de ensino superior, nas faculdades de comunicação, quanto nos cursos da Vila das Artes, Dragão do Mar etc.

Pesquisadora - Depois dessas formações dava pra perceber se eles se revelavam mais críticos?

Élcio Batista - Esse processo de formação transformou a vida de muitos desses jovens. Ele trouxe oportunidades, gerou capital social. Muitos desses jovens passaram a frequentar os cinemas do Dragão do Mar, passaram a conhecer outros jovens, passaram a frequentar outros

lugares da cidade, conheceram professores, conheceram profissionais do audiovisual. E isso fez com que o capital social deles, o capital cultural e intelectual, aumentasse. Essa geração de capital que a gente conseguiu dar para muitos deles foi fundamental para a trajetória de vida deles. Muitos encontraram um significado prático pra vida deles. O que a gente sempre quis com a Aldeia era que de alguma forma esses jovens pudessem construir uma trajetória de vida própria, tivessem mais autonomia em suas trajetórias de vida a partir desses capitais. Eu lembro muito bem que a gente levou para essas oficinas pessoas que estavam em posições sociais importantes na cidade. Muitos desses jovens acabaram depois trabalhando na Aldeia como monitores. Muitos acabaram participando de outros projetos que a Aldeia realizava dentro das universidades. E aí eles tiveram contato com esse mundo universitário também. Quer dizer, uma série de oportunidades se abriu para eles a partir desse processo de formação.

Pesquisadora - Sabe-se que não é fácil manter uma ONG. É preciso inclusive lidar com o humor dos governos. Que gargalos você aponta nesse trabalho? O que a sociedade perde quando um trabalho como esse é freado ou deixa de existir?

Élcio Batista - A gente tem que ter a compreensão que uma sociedade complexa como a nossa, que tem uma demanda enorme... O poder público acaba não conseguindo com a sua própria infraestrutura financeira, de pessoal e burocrática, atender às demandas dessa população. Hoje eu diria até que o setor público quase que está encurralado pelos mecanismos burocráticos e quase que não consegue funcionar. Então essas parcerias com o setor privado ou ONGs são fundamentais para a realização de determinados projetos que seriam impossíveis de serem realizados através só do poder público. Ele (o poder público) não tem nem como justificar os investimentos que está fazendo. Não tem como comprar uma câmera. Então o trabalho do terceiro setor é fundamental, até para testar determinados modelos de trabalho com crianças, adolescentes e jovens. Se essa experiência dá certo depois você tenta universalizar, levar para dentro de todas as escolas. Mas primeiro você precisa testar isso. Então as ONGs funcionam muito como lugares de experiência de determinadas tecnologias sociais. Então quando uma ONG deixa de prestar um determinado serviço, um determinado projeto numa comunidade eu acho que a sociedade de um modo geral perde. E o gargalo principal que as ONGs têm é o financiamento. Nós, por exemplo, na Aldeia, ninguém era remunerado. Todo mundo, na realidade, fazia um trabalho voluntário na Aldeia. Todos nós vivíamos como professores. E a gente fazia um trabalho na Aldeia que era de utilizar os recursos, fazer os pagamentos de todo mundo, no máximo possível que a gente pudesse incorporávamos jovens para serem monitores. Mas a gente não tinha interesse financeiro. Outras ONGs as pessoas vivem da ONG, portanto elas precisam ser remuneradas. Não tem como elas não terem uma remuneração. É preciso entender que as pessoas precisam

sobreviver. É aceitável que em algumas ONGs em que há uma dedicação exclusiva, eles precisam ter uma remuneração, e não só trabalho voluntário, né? Agora eu acho que as ONGs cumprem um papel importante na sociedade, e é preciso que elas se organizem, se estruturem para que em rede elas dialoguem com o setor público. Acho que as formações dessas redes de ONGs com o setor público seriam extremamente benéficas para uma cidade como a nossa. E pro desafio que a gente tem.

Pesquisadora - O que podem as imagens audiovisuais?

Élcio Batista - Tem uma questão mais geral aí e tem uma questão mais específica na sociedade brasileira. A questão mais abrangente é o seguinte: o homem ele praticamente nasce se comunicando pela imagem. Depois é que vem a linguagem, a palavra. Mas a imagem é muito mais forte. E durante muito tempo ela vai ser o mecanismo de comunicação preponderante e dominante. Depois é que vem a linguagem e que passa a ser a forma estabelecida, ou o mecanismo hegemônico da comunicação. O Al Gore²⁶, por exemplo, tem uma frase em que ele diz o seguinte: “na verdade a linguagem escrita é apenas o intermezzo entre o momento audiovisual inicial e essa retomada das imagens, do mundo audiovisual” que nós temos hoje. A linguagem escrita foi só um intermezzo entre esses dois momentos. Numa sociedade como a nossa, em que nós saímos da linguagem oral diretamente para a imagem, para a linguagem audiovisual, nós não tivemos um processo de massificação e de formação das pessoas para o uso da linguagem escrita, ainda é mais forte, né? Por isso que também nós na Aldeia privilegiávamos a linguagem audiovisual. Como é que é possível trabalhar a educação, os direitos, a formação de uma pessoa utilizando as imagens? E ao mesmo tempo utilizando essas imagens, mas, mostrando que elas são construídas, e portando criando um mecanismo: como é que a gente pode desconstruir essas imagens? Era um pouco isso que a gente fazia com os jovens: desconstruir as imagens para entender o processo de construção. E como elas podem revelar ideologias, como são sínteses de uma verdade em particular, interesses, forças políticas. Esse era um processo que a gente procurava fazer com os jovens. Saímos de uma linguagem oral para uma linguagem audiovisual, por isso que a televisão faz tanto sucesso.

.....

ANEXO H

Entrevista com Edvaldo Siqueira Albuquerque



Fotografia 16: Valdo Siqueira como professor da Oficina de Introdução à Linguagem de Vídeo, no Sexto Festival de Jovens Realizadores do MERCOSUL, em 2011. Fotografia de Leticia Amaral.

Valdo Siqueira

Ficha técnica – produção, entrevista e texto de abertura : Leticia Reis Amaral

Fotógrafo e realizador audiovisual antes de tudo, Valdo Siqueira também procurou se aproximar da educação audiovisual de crianças e jovens na periferia de Fortaleza. Nascido em Belém do Pará, veio para Fortaleza ainda criança. Graduado em Filosofia e Mestre em Comunicação, ele ingressou na ONG Aldeia em 2006. É dele a condução da maioria dos cursos de introdução à linguagem de vídeo na ONG Aldeia. Ele também participou da direção de *Todos São Francisco*. E foi grande incentivador desta pesquisa.

Atua como professor do Curso de Audiovisual e Novas Mídias da Universidade de Fortaleza, coordenador da Célula Audiovisual de Divulgação Científica da FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico), membro eleito do Núcleo de Produção Digital da Vila das Artes (MinC/Secultfor), diretor e educador do Pontão de Cultura Digital Aldeia Digital.

Pesquisadora - Que tipo de formação era dada aos jovens atendidos na ONG Aldeia, além dos cursos práticos propriamente ditos (fotografia, câmera etc)?

Valdo Siqueira - Antes de definir-se quais cursos seriam ofertados, precisamos definir um método. Já que a proposta sempre foi a de trabalhar com imagem, adolescentes e

comunidades periféricas do Grande Mucuripe, o que aproxima bastante do filme etnográfico. Consideramos ajustado pensar no método como uma antropologia e uma etnografia dessas pessoas e desses lugares. Daí termos chegado à Antropologia Visual como metodologia.

A partir dessa definição, traçamos a grade de cursos. A saber: Roteiro (que inclui Pesquisa), Fotografia Básica (fotografando o bairro, os lugares de encontros, as pessoas etc), Linguagem Audiovisual (familiarização com o discurso cinematográfico), Antropologia Visual (campo e etnografia, descoberta do seu próprio lugar e os porquês da vida cotidiana), Câmera de Vídeo (Técnico), Som Direto (Técnico) e Edição (Técnico).

Esta formação é de educação continuada, ou seja, todos os alunos que entram em um curso, prosseguem nos outros. Em geral, a formação dura entre seis e dez meses.

Pesquisadora - O que os jovens mais registravam em seus vídeos?

Valdo Siqueira - Havia um "norte etnográfico" traçado pela instituição. A direção dada mirava o horizonte individual e coletivo, ou seja, o aluno partia de seus interesses para os interesses da comunidade. O ângulo norteador era o da observação participativa, ou seja, em que a subjetividade de cada indivíduo não era nunca negada, mas também se ajustava às necessidades do coletivo.

Por isso, de forma natural os próprios temas iam aparecendo, se mostrando como necessários para se estudar. Daí, surgiram as temáticas gerais: a pesca, o pescador, o peixe, o morro, as ruas do bairro e as relações de sociabilidade..

No primeiro ano, os alunos realizaram cinco vídeos, sendo três sobre as ruas do bairro e dois sobre o próprio bairro.

No segundo ano, foi gerada a primeira série de vídeos versando sobre temas correlatos: a pesca e o bairro. Daí, seus títulos: *Os que trazem o peixe, Marisqueiras, Mucuripe, Barracão*, entre outros.

No terceiro ano, o assunto "lixo" surgiu. Assim, foram feitos vários vídeos sobre o tema.

No quarto ano, em conjunto com o Titãzinho e o Serviluz, se abordaram os temas ligados ao esporte nestes bairros, sobretudo, o surf (Surf de tábuas). Também, os curandeiros do bairro, a feira livre e etc.

No ano seguinte, a abordagem se deu em cima das galeras das comunidades, reunidas em torno das poéticas e expressões artísticas, tais como música - *hip hop* -, audiovisual (filmes do morro) e dança (quadrilha junina).

Pesquisadora - Eles se revelavam mais críticos depois das formações?

Valdo Siqueira - A criticidade de cada um era desenvolvida ao longo da formação, sem dúvida. Alguns dos textos lidos na formação estimulavam a crítica, porém, o veículo que mais

despertava esta criticidade era a televisão, mesmo porque os conteúdos abordados nos vídeos desafiam o modelo hegemônico de comunicação.

Pesquisadora - O que você apontaria que ficou mais claro na mudança deles?

Valdo Siqueira - Na maioria dos casos individuais há uma condução diferente dos objetivos de vida. Cada um deles aprende, à sua maneira, a representar um papel frente à comunidade à sociedade. Naturalmente, isso não ocorre com todos, ao contrário, apenas com alguns.

Pesquisadora - O trabalho na ONG Aldeia não é fácil. É preciso lidar com o humor dos governos para se manter como ONG atuante. Que gargalos você encontra nesse trabalho da ONG e o que a sociedade perde quando um trabalho como esse deixa de existir?

Valdo Siqueira - Deixe-me elaborar mais acerca disso pois este é o principal problema de hoje. A questão da descontinuidade da política e das gestões é, talvez, o aspecto mais perene destes nossos tempos. Desde que comecei a trabalhar com ONG, década de 80, isso ocorre. Em princípio, conta-se com este fato como certeza.

Com o tempo, se vê que existem "brechas" desse tempo, em que a ação das organizações sociais fica mais ou menos privilegiada.

Tem sido, portanto, um trabalho de resistir ao próprio tempo, uma das tarefas delas. Quem sabe, a principal. Fundei ou ajudei a montar cinco das doze ONGs que trabalharam com audiovisual na cidade. Destas, apenas duas ainda encontram-se ativas, apesar dos tempos difíceis. A maioria fechou ou mudou sua atuação para outra área de apoio ao social (que não o audiovisual). Quando você me propõe a ideia de gargalo, penso em sufocamento mesmo. Por vezes, sufocamento político.

Para além de qualquer compreensão, entenda-se essa questão por vários âmbitos.

Há ONGs ligadas a políticos que estão funcionando ainda.

Há outras, que fecharam exata e justamente porque estavam ligadas a estes.

Naturalmente, estamos falando de tempos em que grupos políticos sucedem a outros, o que gera descontinuidade de algumas organizações, conseqüentemente fazendo diminuir a participação de parte da sociedade civil em ações sociais e políticas.

Este fato traz também a discussão do Estado na instrumentalização de grupos de pessoas, que normalmente são minoritários.

Como muitas vezes o Estado se exime deste fim, encontra-se em tais organizações um dos poucos amparos a estes grupos.

Neste sentido, posso considerar esta situação como o principal sufocamento.

Pesquisadora – Como foi o seu ingresso e como tem sido sua participação na ONG Aldeia?

Valdo Siqueira – Entrei na Aldeia em 2004, como educador. Mas existe um período inicial quando a ONG não estava ainda montada, que trabalhei como educador (de 2001 até sua

criação), quando fizemos muitas formações nas escolas do Vicente Pinzón (esqueci os nomes). Em 2005, entrei como conselheiro. No mesmo ano, passei a diretor. Nunca fui presidente e hoje ainda sou diretor financeiro. A Aldeia ainda existe, mas há quatro anos está em situação mais que precária.

Pesquisadora – Pra você o que podem as imagens?

Valdo Siqueira – Há muito o que se pensar sobre isto. Se uma imagem é uma representação, posso admitir que nada daquilo o que se vê com os olhos se parece com a imagem que é feita disto. Acho que é o Bernard Shaw que fala algo sobre isso, mas não lembro exatamente como. É uma questão que remete a essência e aparência, ao Platonismo e seus mitos de imagens. Aquilo o que trata a manifestação imagética das coisas, como estas aparecem na realidade, a desnaturalização das mesmas, como dizia Marx. Nesta diferenciação, muitas vezes, se percebem valores, como a alienação, que esconde o real e o valor dele. O quanto mais nos tornarmos conscientes do que as imagens podem fazer de nós e do mundo, outros, tanto mais passaremos a autônomos delas. Mas isso parece complexo, não deveria ser, já que se discute a tanto tempo.

O fato é que um jovem da periferia, ao conhecer o mundo das imagens a partir de dentro, produzindo-a, toma contato com seus meandros e particularidades, mudando seu ponto de vista, mudando de lado, tornando-se sujeito ativo. Deixa de ser mero receptor.

.....

ANEXO I

Entrevista com Valentino Cabanillas Kmentt



Valentino Kmentt

Ficha técnica – produção, entrevista e texto de abertura : Leticia Reis Amaral

Ele atuou como monitor de oficinas de audiovisual na ONG Aldeia, entre 2009 e 2010. Valentino Kmentt nasceu em Buenos Aires, filho de mãe argentina e pai brasileiro. Graduado em Jornalismo pela Universidade de Fortaleza, ele concedeu esta entrevista em setembro de 2013 em seu estúdio de audiovisual na Praia de Iracema, a *Misteria Mapping*.

Pesquisadora - De que forma você participou dos projetos da Aldeia?

Valentino Kmentt - A princípio eu participei como monitor do projeto *Escola de Mídia*, que era um projeto para capacitar. Não era nem formar, porque uma formação demora anos, era mais para introduzir as ferramentas audiovisuais que a tecnologia aproximou mais das pessoas. E também para criar um diálogo com esses jovens para que expressassem suas culturas, sentimentos, a cultura do meio em que eles vivem. Comecei como monitor e tínhamos que trabalhar o cotidiano.

Na época eu fazia jornalismo na UNIFOR e a Simone Lima me convidou. Eu também já trabalhava com audiovisual na parte técnica, além de ver as aulas do Valdo, um cara que tem 30 anos de experiência e foi um privilégio estar perto porque naquela época audiovisual era muito difícil, não tinha... Por isso eu fui para o jornalismo, que era o que mais se aproximava. Aí comecei a dar aula de câmera e depois a ONG Aldeia virou um Pontão de Cultura. E na Aldeia veio a ideia de ampliar o projeto *Escola de mídia* para todo o estado em forma de micro-oficinas. Não tinha como ficar meses e meses numa cidade do interior. Aí criamos várias ações. Tinha uma equipe (para ensinar) do audiovisual, outra equipe que ensinava sobre software livre um Cineclube que visitava os bairros. Tinha esse projeto dos Pontos de Cultura, tinha essa demanda! Mas as pessoas ainda não sabiam como adquirir os equipamentos e etc. Aí o papel da ONG Aldeia era auxiliar esses Pontos de Cultura para superar essas dificuldades. Durou um ano e meio. Foi um sucesso o diálogo que a gente criou! Os Cineclubes também foram massa! Imagine: num lugar onde não existe cinema! Até hoje! O Nordeste carece de lugares, espaços para exibições. E era realmente uma coisa prazerosa mostrar para uma senhora um filme em praça pública. Juntava muita gente e movimentava a

cidade toda e as pessoas! Depois, quando acabou o projeto, eu me desliguei um pouco. Mas não totalmente. A gente nunca se desliga da ONG Aldeia. Quem participou da ONG Aldeia é um aldeião! E eu sempre estarei disponível para Aldeia. Depois tive um projeto aprovado na Funarte ligado à linguagem do vídeo, à coisa do cinema ao vivo, do experimentalismo com novas ferramentas. Este outro projeto durou seis meses e desenvolvi lá no Morro de Santa Teresinha. Era tentando estimular as ideias mais críticas. No meio da aula fazíamos uma intervenção. A gente dizia: vamos ler um texto de José Pierre Proudon,²⁷ um anarquista francês, num texto sobre como o estado age sobre as pessoas. Nem que fosse um textinho rápido: “Você está sendo humilhado, oprimido!” (citando Proudon). E também sobre a importância do voto na vida deles, a importância do direito de não votar também. O outro lado!

Pesquisadora - Daqueles meninos, muitos estavam tendo contato com uma máquina de fotografar ou com uma câmera pela primeira vez?

Valentino Kmentt - Não pela primeira vez. Eles já tinham contato com telefones celulares com máquinas de foto, de baixa qualidade. Mas com câmeras profissionais sim. Era a primeira vez deles.

Pesquisadora – O que eles preferiam registrar?

Valentino Kmentt - Eles não sabiam muito, mas queriam mostrar muito as coisas culturais que aconteciam. Um grupo que ensina batucada para os jovens de lá, a quadrilha... O pessoal gosta muito de quadrilhas! E as fisionomias das pessoas. Um pouco também a partir do meu incentivo.

Pesquisadora – Você acha que essas formações mudaram alguma coisa neles?

Valentino Kmentt - Dava muito sutilmente para perceber durante o projeto. Mas hoje eu sinto uma diferença maior. Acompanho pelo *facebook*. Antes eu andei meio frustrado, meio pessimista. Eu queria mais evolução deles. Mas hoje eu vejo que fez uma mudança enorme! Tem alunos que hoje tem independência financeira, hoje trabalham no meio. O próprio Gabriel, a Janaína Cunha, a Charliane. Outros que não se destacavam tanto hoje eu vejo que eles tem uma opinião mais crítica, uma visão não tão limitada de quando chegaram.

27

Pierre-Joseph Proudhon foi um filósofo, político e economista francês, nascido em Besançon, em 15 de janeiro de 1809. Sua afirmação mais conhecida é que a “Propriedade é roubo”, no livro *O que é a Propriedade – Pesquisa sobre o Princípio do Direito e do Governo (Qu’est que la propriété? Recherche sur le principe du droit et du gouvernement)*, publicado em 1840.

Pesquisadora - Alguma vez uma imagem que você já estava acostumado a contemplar com os olhos, depois, vista gravada em audiovisual, dentro de um filme, essa mesma imagem se revelou diferente para você?

Valentino Kmentt - Sim , sim. Porque tem um recorte. Acho que começa daí. Você tem um ângulo. Mas ao filmar, pode ter um áudio, uma música, que já te traz outra referência. Isso já aconteceu. Você passa todos os dias em frente a um muro. Depois você vê essa mesma imagem gravada audiovisualmente e tem um monte de sentimentos...

Pesquisadora – Para você, o que podem as imagens?

Valentino Kmentt – Iludir. É a primeira coisa que me vem à mente. O que me faz trabalhar com as imagens foi esse poder de iludir. No meu caso eu busco levar mais para o lado do sentimento, da arte. A ilusão está neste contexto. Você poder pegar uma garrafa, uma coisa banal. E maneira como você filma faz você acreditar em alguma coisa.

Pesquisadora - Esses projetos de formação audiovisual são importantes?

Valentino Kmentt - Acho muito importante, totalmente fundamental para a formação de qualquer jovem que ele tenha acesso a esse tipo de incentivo. Mas acho que tem que ter cuidado. Já li sobre algumas ONGs que se aproveitaram. Isso não aconteceu com a Aldeia. As vezes nem com más intenções. Se você não tiver muito cuidado você pode acabar recebendo uma verba e o cara não tem a intenção de ajudar, só de se favorecer. Mas é importante que esses grupos sejam valorizados. Porque quem toma essa atitude de fazer essa coisa tem que ser valorizado. Se o estado valoriza-o, eu não vejo problema em ele usar uma verba para melhorar um espaço, (adquirir) equipamentos. Mas agora, pegar o dinheiro para comprar um carro novo, um apartamento é que não dá.

.....

ANEXO J

Entrevista com Maria Costa Cunha



Maria Cunha

Ficha técnica – produção, entrevista e texto de abertura : Leticia Reis Amaral

Dona Maria Cunha, mãe de Janaína Cunha, dona de casa, nasceu em 1966 em Frecheirinha, interior cearense. Ela acredita que o contato com a formação audiovisual foi muito importante para a filha Janaína. Com alegria e um pouco de timidez ela foi uma das guias desta pesquisa, mesmo sem saber. Para conversar com ela fui muitas vezes ao Santa Terezinha com imenso prazer. Ao lado de uma xícara de café quentinho nossas conversas pareciam não ter fim. Esta entrevista foi gravada num dia de domingo, antes do almoço que reúne todos os filhos e netos de dona Maria. Gratidão!

Pesquisadora - Como é a sua filha Janaína? Ela sempre foi boa estudante?

Maria Cunha – Nunca forcei ela a estudar, nunca forcei ela para o colégio. Ela mesma tinha decisão própria sobre o colégio. Acordava bem cedinho, estudava bem direitinho. E é uma menina que sempre foi interessada no estudo. E nunca cheguei, assim, chegar assim pra mim sentar e ensinar ela. Tu acredita? Até porque eu não sei ler direito... Ela as vezes dizia: “Mãe, eu não sei fazer o dever”... E eu dizia: “Ô minha filha... Mas o que eu souber fazer eu faço”. Mas ela sempre foi interessada. Nunca ficou de recuperação, sempre passou nos “anos”, passava bem direitinho.

Pesquisadora - E vocês já moravam nesta região do Mucuripe ou Vicente Pinzón?

Maria Cunha – Sim. Em uns tempos morei ali perto do trilho, na Aldeota. Mas depois voltei pra cá.

Pesquisadora - O que a senhora acha das condições de moradia do seu bairro? O que funciona e o que não funciona aqui?

Maria Cunha – Ah... Policiamento era pra ser melhor. Assalto demais, ninguém pode ter paz. O pessoal assalta na própria casa da gente! A gente está com o portão aberto de repente eles entram com tudo.

Pesquisadora – Já entraram aqui na sua casa?

Maria Cunha – Não porque me avisaram né?

Pesquisadora – E a coleta de lixo?

Maria Cunha – A coleta de lixo está normal . (figura + nota pé)

Pesquisadora – E essa parte de água e esgoto?

Maria Cunha – Está tudo normal, tudo bem.

Pesquisadora – Linha de ônibus? Tem o suficiente?

Maria Cunha – Tem mas não é suficiente. Tem a (linha) do Aldeota, que é boa, e a do Meireles que está desviando a linha. Por enquanto, para vir para cá só no Aldeota.

Pesquisadora – E os postos de saúde?

Maria Cunha – Mulher, pra ser sincera o posto de saúde daqui eu não acho que tem vantagem não. Eu já saio daqui pra ir para outro lugar. Por exemplo: pra 2000 (cidade 2000, um bairro vizinho). Por esse daqui quando a gente procura um médico não tem, nunca tem. Lá na Cidade 2000 é mais fácil médico lá.

Pesquisadora – A senhora ainda tem filhos ou netos na escola pública? A escola pública é boa?

Maria Cunha – Meus netos estudam em escola particular. Os meus filhos já terminaram, fizeram tudo na escola pública. Na época eu gostava. Eles atendiam a gente muito direito, tinham o maior respeito (se refere à Escola Estadual Bárbara de Alencar), a maior consideração pelos pais e alunos. Hoje não é mais como era antes. Na idade dela [Janaína], hein? Era melhor.

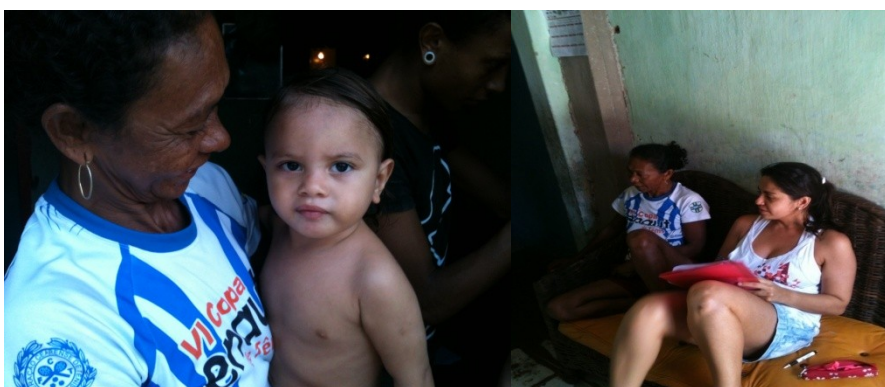
Pesquisadora - Foi na escola pública que a Janaína teve contato com a seleção para os cursos da Aldeia, cursos de fotografia, câmera de vídeo e etc. O que a senhora acha dessa experiência que a Janaína teve com o mundo das imagens, o mundo do fazer filmes?

Maria Cunha – Ei! Você disse que ia fazer poucas perguntas! (fala dona Maria com ar envergonhado. Como quem pede para sair do foco da conversa: timidez). Mas a Janaína, até porque ela é inteligente mesmo, a cada dia que se passa ela amadurece mais um pouco. Já vi uns vídeos que ela fez. Aquele que ela levou para o Rio Grande do Sul, “Os que trazem o peixe”. Eu disse assim: “Meu Deus, a minha filha tão inteligente!” Muito bom! Serviu! Se toda as pessoas tivessem o interesse que ela tem, ia para frente, né?

.....

ANEXO K

Entrevista com Maria do Socorro



Maria do Socorro

Ficha técnica – produção, entrevista e texto de abertura : Leticia Reis Amaral

Dona Socorro foi apresentada durante toda esta pesquisa *Todos São Francisco – audiovisual e encontro com a singularidade*). E continua a falar mais de si na entrevista que segue. Ela nasceu em 1968 no interior cearense. A mãe se mudou logo para o Mucuriipe, na capital. A família teve uma vida difícil, marcada pela separação dos pais e uma constante dificuldade financeira para a criação dos filhos. O que levou dona Socorro muito cedo ao trabalho, com apenas 12 anos. Ela não frequentou a escola. Nunca. “Minha mãe não me colocou”. Pelos olhos dela enxerguei esta pesquisa de um jeito cada vez mais profundo. Esta entrevista foi gravada na casa dela, na Rua Primavera, Conjunto São Pedro, num domingo, logo depois de ter assistido ao curta metragem *Todos São Francisco*, levado por mim e exibido pela tela do computador portátil.. Ela não havia visto o vídeo antes, apesar de saber que o curta havia sido premiado e assistido até por alguns de seus familiares pelo SESCTV.

Com ela foram inumeráveis cafezinhos, conversas, risos e lágrimas, seguidas de abraços. Ela disse que agora é minha mãe. Mas eu acho que é o inverso. Ela virou filha para mim. Cativei e vou cuidar para sempre. Gratidão!

Pesquisadora - O que a senhora achou? Ei vi que a senhora se emocionou!

Socorro Oliveira – Eu achei legal... Eu não tinha visto ainda. (Enche os olhos de lágrimas). Saudade do meu filho (Alan, que hoje mora no interior). Mas eu achei legal. Muito bom mesmo. Ver assim na televisão. Não me achei bonita não. Eu sei que eu sou bonita por dentro, mas por fora eu não sou não. É emocionante (o vídeo). Eu sempre falei errado mesmo... A Charliane me corrige é muito. Aí eu digo: tu fala da tua maneira que eu falo da minha. Cada um tem sua maneira de falar. E (voltando ao vídeo) fiquei mais emocionada também ainda porque eu “tô” com saudade do meu filho, do Alan, que está em Itarema (litoral oeste do Ceará). Mas só que eu não quero que ele venha pra cá. Melhor ele lá. Porque aqui ele não se esforça muito não. E lá ele sabe que tem que sobreviver. Aí ele se esforça. E ele tava com uma coisa de chegar aqui, entrar às 2 horas ou 3 horas da manhã...

Pesquisadora – Posso saber um pouco mais sobre a sua história de vida? Onde a senhora nasceu?

Socorro Oliveira – Nasci no interior. Eu nasci num lugar e nunca mais voltei lá. É lá pro lado de Acaraú, Itarema, no meio daquelas praias... Um lugar chamado “Volta do Rio”, pertence a Acaraú. Eu tenho três irmãs mulheres e três homens. Minha mãe deu um. Do meu pai ficou só quatro filhos. Dois homens e duas mulheres. Minha mãe me trouxe para cá eu tinha oito dias de nascida. Veio com meu pai. Eles ficaram (juntos) até quando eu tinha cinco anos. Separaram. Ele foi embora. Largou a gente. Eu lembro de tudo. Meu pai ele não era um bom pai. Ele não cuidava da gente direito. Ele ia para o mar, ele era pescador. Quando ele chegava ele não vinha deixar o que a gente comer. Ele ia farrear, ia gastar o dinheiro, depois de três ou quatro dias que ele ia aparecer em casa. O nome dele é Raimundo. Entendeu? E minha mãe se chamava Raimunda também. Aí ele não cumpria com a obrigação dele, de pai. E minha mãe foi trabalhar em casa de família. Ela trabalhou e depois trabalhou até numa boate para dar de comer a nós. Ela trabalhou numa boate pro lado de Horizonte. Arrumou um senhor que ajudava, tirou ela de lá. Depois ela deixou esse homem e voltou a trabalhar em casa de família de novo. Aí ela foi um tempo para o interior e depois ela arrumou um homem lá e arrumou minha irmã que mora no interior, a Sandra. Aí depois ela teve a Sandra, deixou com a minha avó e veio embora pra cá. E nós também ‘tava’ lá (no interior). Aí ela ficou mandando buscar de um por um (pra capital, Fortaleza).

Pesquisadora – A senhora estudou?

Socorro Oliveira – Eu nunca estudei num colégio. Porque minha mãe nunca botou e com oito anos eu já comecei foi a trabalhar em casa de família. Aí trabalhei em casa de família até meus 14 ou 15 anos. Aí fui trabalhar num restaurante, tive um filho, meu filho faleceu e minha mãe me expulsou de casa, né? Aí eu fui morar no restaurante, na rua José Avelino, na Praia de Iracema. Mas ela (a dona do restaurante) não deixava nem a gente conversar com ninguém. Mas ainda morei lá um bocadinho de tempo. Lá conheci o pai do Charles (filho mais velho), tive o Charles. E aí pra frente foi só trabalhar, trabalhar, trabalhar... Trabalhei em barraca de praia lavando caranguejo, depois fui para a cozinha, um monte de coisas. Trabalhei na limpeza. Um monte de coisa. Na época eu trabalhei na barraca Pepe Legal. Ficava no final da linha do 31 de março, era uma barraca grande. As vezes a gente passava o mês todinho sem ter nenhuma folga. E dia de segunda feira, que era dia dela dar folga, ela tinha um galpão bem grande, quase do tamanho dessa rua... E ela fazia a gente limpar o galpão todinho. Quando a saúde pública chegava ela corria e mandava nós correr. Passei uns dois a três anos neste restaurante. E nunca trabalhei de carteira assinada. No meu trabalho eu sempre procurava dar o meu melhor. Porque eu detestava ser chamada atenção. Nunca gostei.

Pesquisadora - E seus companheiros? Ajudaram?

Socorro Oliveira – Não. Porque na época dos meus pais eu via meu pai bater na minha mãe. Aí quando um homem falava alto comigo, pra mim, eu pensava que ele já ia me bater. Aí eu já largava ele. Fiquei com aquele trauma. Eu dizia: nunca eu vou me casar, nunca eu vou me casar. Então eu botei aquilo na minha cabeça desde quando eu vi meu pai bater na minha mãe. Aquilo ficou na minha cabeça: “eu nunca vou aceitar um homem bater em mim, nunca!”. E eu não vou casar por isso. Sou muito contra o homem que bate em mulher e a mulher que não reage. Porque ela tem que reagir! Ela tem que reagir da primeira vez que apanha. Tem que denunciar, tem que fazer alguma coisa ou então larga.

E agora ele, meu pai, não está andando por aqui (pelo Morro de Santa Terezinha)? (fala com ar de admiração e indignação). Ele tem uma família de oito filhos no Maranhão. Ele vem e passa um mês aqui na casa da minha irmã. Eu não consigo (falar com ele)... E ele também nunca tentou. Acho que ele tem um gênio igual ao meu. E minha mãe morreu em 2008. Sinto muito falta dela. (Para de falar. Chora) Sabe porque que me dá mais saudade? Porque quando a minha mãe morreu ela estava numa casa de idosos, o Lar Torres de Melo. Eu me sinto culpada. Eu me sinto culpada. O problema foi porque eu fiquei doente. Eu ia lá aí quando eu estava fazendo meu tratamento eu não conseguia ir. Chegava na casa dos meus irmãos e pedia pelo amor de Deus para eles ir lá e ninguém ia. Eu chegava em casa e eu não tinha coragem para nada quando eu fazia o tratamento de radioterapia. Eu não tinha ânimo para sair. Eu era muito fraca. Levei mais tempo porque minhas plaquetas baixaram muito. Eu tinha que tomar

uma injeção que era d'estamanho! (faz o gesto com as mãos) Foram cinco meses de radioterapia.

E agora tô com problema de vista. Tem que fazer exame de vista. Se eu “ver” uma letra assim vejo embaçado com se tivesse vendo pelo vidro.

Pois é... Tem mulher que acha que não pode sobreviver sozinha. Eu sempre pensei e consegui sobreviver sozinha. E com meus filhos. Eu conheço eles (os ex-companheiros). Sei mais ou menos onde eles moram. Lembro do nome. Mas não gosto de conversar muito. Nunca fui atrás. O pai da Mariane veio atrás. Só quem não chegou a conhecer o pai foi a Charliane. O pai do Maikon veio aqui também. O pai da Alana vinha mas no dia em que foi pra vir não deu certo, porque ele teve que sair porque pegou uma carga de horário. Ele ligou pra mim e disse que dá outra vez... E não teve mais contato. O Alan não conheceu também não. Mas eu digo: meu filho... pra que?

Pesquisadora – Como a senhora sobrevive hoje?

Socorro Oliveira – Cada filho dá um tantinho e tem mais a minha reciclagem. Aí dá pra mim pagar coisa que está pendente fiado... Mês de março foi uma provação forte. Quer café? A Mariane não foi pra aula porque não está tendo professor, no colégio José Ramos Torres de Melo, na avenida Abolição, bairro Meireles. Esse papel de água já é do mês passado. Hoje já chegou o do mês. Fora isso... A Mariane não tem aula porque não tem professor, hoje, segunda-feira, quarta vez que não tem aula por falta de professor. Está na oitava série.

Pesquisadora - E o lixo? Achei dois containers cheios. Como está a coleta do lixo por aqui?

Socorro Oliveira - Eu nunca vi um bairro para produzir tanto lixo. Tem o carro e tem as caçambas, não sei o que é isso que não dá conta. Tem mais número de pessoas... Ali onde a gente fica com os meninos esperando o ônibus da escola é muito lixo (fotos)...

Pesquisadora - E posto de saúde? Tem?

Socorro Oliveira – Rapaz o posto de saúde aqui está meio precário. Porque o coisa ali ainda não está funcionando, o posto que está em reforma. Aí está ali no galpão (posto improvisado) e não tem um remédio que você precisa. O médico passa e não tem. Tem que ir pro posto do Meireles (Escola de Saúde Pública, no bairro Meireles). Eu queria um expectorante, né? Nem dipirona tinha. E tava com muita dor nas pernas e muito gripada. Aí ela passou pra mim uns comprimidos pra dor nas pernas não tinha, passou um expectorante e não tinha. Fui conseguir lá no posto do Meireles.

Pesquisadora – A senhora lembra quando a Charliane fez o curso de vídeo? O que aquele projeto social foi importante na vida da Charliane?

Socorro Oliveira – Pra ela foi importante. Eu acho que foi! Porque ela queria fazer aquilo. Ela evoluiu. Mas geralmente a Charliane não fala muito sobre a vida dela. As vezes eu nem

sei onde é que ela está. A Charliane sempre foi uma menina muito estudiosa e inteligente. Ela era uma menina calma. Eu mandava ela sair. Eu comprava roupa nova pra ela. Mandava ela sair. Ele era muito dentro de casa. Aí depois ela começou a estudar na Escola Bárbara de Alencar e conheceu umas más influências. Ela se transformou. Saiu de casa... Eu fui atrás... (na época desta entrevista, em fevereiro de 2014, Charliane estava morando de novo com dona Socorro).



Foto: pesquisadora Letícia Amaral em conversa informal com dona Socorro e Alana Oliveira, irmã de Charliane de Oliveira, em 2012.

.....