

EDUCAÇÃO E CIDADANIA NAS NARRATIVAS DOCUMENTAIS DE AUTORREPRESENTAÇÃO

Maria Beatriz Colucci
Doutora em Multimeios
Universidade Federal de Sergipe
biacolucci@gmail.com

RESUMO

Este trabalho apoia-se em projeto de pesquisa desenvolvido junto ao Laboratório de Pesquisa e Produção em Audiovisual (Lappa), grupo de pesquisa do curso de Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS), que investigou a autorrepresentação nos documentários brasileiros a partir de levantamento fílmico das produções documentais brasileiras contemporâneas, construídas com base na ideia de autorrepresentação. Para o presente artigo, propomos uma investigação sobre os campos do cinema documentário e do audiovisual brasileiro contemporâneo, destacando seu papel político no sentido de possibilitar reflexão crítica sobre a realidade social brasileira e visibilizar novas identidades sociais de grupos marcados historicamente pela invisibilidade midiática e por discursos de vitimização ou estereotipados. Sendo assim, colocamos em análise o processo de construção dos filmes de autorrepresentação e suas narrativas coletivas, resultantes de projetos audiovisuais e experiências em escolas e organizações civis, entendendo que essas experiências fortalecem propostas de educação que tenham como foco a cidadania e os direitos humanos. Especificamente, o argumento pretendido será ilustrado a partir da reflexão sobre dois filmes, a saber: *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, e *Luto como mãe* (2010), de Luís Carlos Nascimento, visto que ambos constroem-se como produtos audiovisuais a partir de processos compartilhados e permanecem com potencial pedagógico, quando exibidos e discutidos coletivamente.

Palavras-chave: Audiovisual. Documentário. Autorrepresentação. Educação.

EDUCATION AND CITIZENSHIP IN DOCUMENTARY NARRATIVES OF SELF- REPRESENTATION

ABSTRACT

This work is supported by a research project developed by the Laboratory of Research and Production in Audiovisual (Lappa), a research group of the Audiovisual course of the Federal University of Sergipe (UFS) that investigated the self-representation in



Brazilian documentaries from a film survey of contemporary Brazilian documentary productions built on the idea of self-representation. For the present article we propose an investigation on the fields of documentary cinema and the contemporary Brazilian audiovisual highlighting its political role in order to allow critical reflection on the Brazilian social reality and to visualize new social identities of groups marked historically by the media invisibility and by victimization or stereotyped discourses. Thus, we analyze the process of construction of self-representation films and their collective narratives, resulting from audiovisual projects and experiences in schools and civil organizations, understanding that these experiences strengthen education proposals that focus on citizenship and human rights. Specifically, the intended argument will be illustrated from the reflection on two films, namely: *Corumbiara* (2009), by Vincent Carelli, and *Luto como mãe* (2010), by Luís Carlos Nascimento, since both are constructed as audiovisual products from shared processes and remain with pedagogical potential, when exhibited and discussed collectively.

Keywords: Audiovisual. Documentary. Self-representation. Education.

EDUCACIÓN Y CIUDADANÍA EN LAS NARRATIVAS DOCUMENTALES DE AUTORREPRESENTACIÓN

RESUMEN

Este trabajo es apoyado por un proyecto de investigación desarrollado por el Laboratorio de Investigación y Producción en Audiovisual (Lappa), un grupo de investigación del curso de Audiovisual de la Universidad Federal de Sergipe (UFS), que investigó la autorrepresentación en documentales brasileños a partir de una película *Encuesta de producciones, documentales brasileñas contemporáneas* construidas sobre la idea de auto-representación. Para el presente artículo proponemos una investigación sobre los campos del cine documental y el audiovisual brasileño contemporáneo, destacando su papel político para permitir la reflexión crítica sobre la realidad social brasileña y visualizar nuevas identidades sociales de grupos marcados históricamente por la invisibilidad mediática y por Discursos de victimización o estereotipados. Así, analizamos el proceso de construcción de películas de autorrepresentación y sus narrativas colectivas, resultado de proyectos audiovisuales y experiencias en escuelas y organizaciones civiles, entendiendo que estas experiencias refuerzan las propuestas educativas que se centran en la ciudadanía y los derechos humanos. Específicamente, el argumento propuesto se ilustrará a partir de la reflexión sobre dos películas, a saber: *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, y *Luto como madre* (2010), de Luís Carlos Nascimento, ya que ambas están construidas como productos audiovisuales



de procesos compartidos y permanecen con potencial pedagógico, cuando se exhiben y se discuten colectivamente.

Palabras clave: Audiovisual. Documental. Auto-representación. Educación.

1 INTRODUÇÃO

A discussão apresentada neste trabalho apoia-se em projeto de pesquisa desenvolvido junto ao curso de Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS) que investigou a autorrepresentação nos documentários brasileiros. Nesse projeto, analisamos, por meio de levantamento fílmico, baseado nos relatórios de mercado, disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (Oca/Ancine), as produções documentais brasileiras produzidas a partir de 2000 que foram construídas com base na ideia de autorrepresentação¹. Assim, foram objeto de estudo os filmes que remetem à negociação de sentidos do diretor com um grupo ou explicitam a atuação do próprio diretor como personagem ou narrador de uma história que remete ao universo de suas experiências pessoais e memórias afetivas.

Analisamos que, apesar de uma curva crescente de produções autorrepresentadas desde os anos 2000, essa intensificou-se, a partir de 2005, quando o lançamento de produções documentais passa de uma média de 3 para 30 filmes lançados provavelmente como resultado das ações de fomento ao audiovisual, com as leis de incentivo, e o conseqüente acesso aos meios de produção, este também facilitado pelas tecnologias digitais.

Após levantamento fílmico e análise sinóptica, os filmes foram organizados em duas categorias: “*Em nome si, do pai e da família*”, que reuniu os “documentários de busca”², narrando histórias advindas do universo familiar dos diretores; e “*Políticas de autorrepresentação*”, que se referiu aos filmes que, além disso, manifestaram vínculos de engajamento social, enfatizando os dispositivos criados para construção e/ou montagem. Essa segunda tendência é o foco deste artigo, por acreditarmos em seu potencial educativo e transformador.

Definimos que para que o filme seja tomado como autorrepresentação, é preciso que o próprio autor possua experiências compartilhadas pelos membros do grupo que está retratando, existindo, portanto, uma “espécie de permeabilidade entre autor e objeto”, em que o tema do *documento* é o tema da sua própria vida (ALVARENGA; HIKIJI, 2006, p. 197). Ressaltamos que essas experiências entendem todo o processo de produção do filme como possibilidade de construção compartilhada,

¹ OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DE CINEMA E AUDIOVISUAL. Dados de mercado (1995-2013). Ancine. Disponível em: < <http://oca.ancine.gov.br/dados-mercado.htm>>. Acesso em 04 nov. 2014

² BERNARDET, J.C. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: M.D. MOURÃO e A. LABAKI, *O cinema do real*. São Paulo, Cosacnaify, p. 142-156, 2005.



“desde a elaboração do roteiro até a montagem, pensando também no espectador que, ao final, articula e interpreta os pontos de vista apresentados” (COLUCCI; ANJOS, 2014, p.129-130).

Esses filmes, ao evidenciarem um processo de construção compartilhado, aproximam-se também das construções etnográficas. O antropólogo e cineasta Jean Rouch é a inspiração maior dessa proposta de uma ‘observação compartilhada’, que hoje motiva um grande número de pesquisadores, destacando-se, no Brasil, o trabalho de Rose Satiko Hikiji, refletindo sobre as experiências de produção audiovisual e o cinema de periferia ou ‘cinema de quebrada’, baseado nas autorrepresentações³.

Levando em conta as discussões elencadas acima, propomos neste trabalho destacar duas experiências: as produções realizadas no âmbito do cinema indígena e os filmes feitos nas periferias ou “filmes de quebrada”. Para nós, as duas práticas mostram a possibilidade de expandir uma representação comunicativa e informativa e reforçam a identidade, a partir de pontos de vista internos, constituindo-se como produtos audiovisuais, a partir de práticas educativas que continuam a ser pedagógicas, depois, em outros espaços de exibição e discussão dos filmes.

2 O PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS E A AUTORREPRESENTAÇÃO

No Brasil dos anos 2000, ampliaram-se, principalmente junto aos movimentos sociais, os espaços coletivos de produção audiovisual, em que comunidades e grupos passaram a produzir suas próprias representações imagéticas. Assim, a expansão do documentário coincide historicamente com o crescimento das produções audiovisuais periféricas, certamente ampliadas pela facilidade do registro digital. Com o acesso aos equipamentos digitais, grupos sociais e comunidades marcadas por representações estereotipadas ou pela invisibilidade midiática puderam construir representações mais diversificadas, levando em conta vivências e participações em projetos sociais de organizações civis.

Nesse sentido, destacam-se as experiências do Vídeo nas Aldeias (VNA), projeto precursor na área de produção audiovisual indígena, idealizado por Vincent Carelli. Criado em 1986, em Pernambuco, o projeto é um exemplo do uso do vídeo com função referencial e política.

³Cf. HIKIJI, Rose Satiko G. **Sentidos da imagem na quebrada e na etnografia. 12º Encontro Nacional da Anpocs, 2011.** Disponível em: http://www.fflch.usp.br/da/antropologiacompartilhada/blog/?page_id=19. Um importante panorama dessas produções, com contribuição significativa ao tema, foi feita também pela tese de Gustavo Souza. **Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política.** São Paulo, 2011 (tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP).



O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha (VÍDEO NAS ALDEIAS)⁴.

O VNA surgiu como um projeto do Centro de Trabalho Indigenista, um experimento realizado por Carelli com os índios Nambiquara. “O ato de filmá-los e deixá-los assistir ao material filmado foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos” (CORUMBIARA, 2010). Hoje, o Vídeo nas Aldeias tornou-se independente, constituindo-se, além de um centro de produção e distribuição de vídeos, uma escola de formação audiovisual para povos indígenas. O trabalho sistemático criou um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas do Brasil (mais de 70 filmes disponíveis para *download* no portal do projeto), tornando o projeto referência na área⁵.

O projeto VNA “coloca a produção audiovisual compartilhada ao centro das suas preocupações”, destacando-se, em sua trajetória, o Programa de Índio, feito para televisão em 1995, e a atual Coleção Cineastas Indígenas, além das inúmeras oficinas de filmagem e de edição, feitas em parceria com ONGs e associações indígenas. O projeto realiza oficinas e dá oportunidade, para que os próprios indígenas possam registrar e produzir suas representações imagéticas.

Além de ser uma iniciativa pioneira no Brasil, o projeto vem formando gerações de realizadores indígenas que trabalham a partir de procedimentos de autorrepresentação nos documentários, pois são os próprios índios como sujeitos do discurso, que pesquisam, discutem, registram e editam as imagens. Esse tipo de prática põe em questão a produção do saber, operando um deslocamento de poder:

Quem tem a câmera tem o comando e a simples posse pelos índios desse instrumento de observação, intervenção e comunicação pode produzir um outro pensamento ou dar visibilidade a uma outra lógica visual e mental (BENTES, 2004).

Para Bentes (2004), ao introduzir uma nova tecnologia (o vídeo) no cotidiano das aldeias, o VNA também põe em questão a ideia de “pureza”, “isolamento”, “conservação” que reduz comunidades múltiplas e singulares a uma espécie de estado de “museu”, “um museu da humanidade, lugar comum reiterado mesmo entre antropólogos, indigenistas e ecologistas” (BENTES, 2004).

Diferentemente dos livros de história, ao filmar suas histórias, os índios tornam-se mídia e sujeitos do discurso, colocando para a cena audiovisual um contingente de subjetividades, além de outras questões de natureza estética e linguística, que se alinham às experimentações e hibridações do documentário contemporâneo.

⁴ Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>>

⁵ <<http://www.videonasaldeias.org.br>>



Para nós, essa tomada de poder, representada pela câmera, reforça o caráter educativo desses filmes, pois são sempre parte de um projeto maior e resultado de processos de reflexão e de aprendizado, que evidenciam o próprio fazer coletivo. E ainda depois de prontos, os produtos-filme continuam sendo pedagógicos, quando colocados à disposição para discussão em outros contextos, escolas, aldeias e organizações sociais.

Poderíamos analisar o argumento proposto em qualquer dos filmes produzidos por indígenas, mas optamos por buscar relações em um filme dirigido pelo próprio criador do projeto Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli, dado seu caráter exemplar e processual. Trata-se de *Corumbiara* (2009), filme que reúne imagens gravadas desde 1986 e que testemunha o trabalho do pesquisador e sua dedicação à causa indígena, tendo ainda recebido diversos prêmios em festivais de cinema brasileiros e latino-americanos, como Gramado, Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, Festival de Cinema Latino Americano de São Paulo, dentre outros.

Figura 1 – Cena de *Corumbiara* (2009)



Fonte: <http://tvbrasil.ebc.com.br/cinenacional/episodio/corumbiara>

Composto de imagens feitas por Carelli em Corumbiara, na região sul de Rondônia, ao longo de 20 anos (1986 a 2006), o filme foi constituindo-se a partir da reunião do material gravado na tentativa de flagrar os criminosos responsáveis pelo massacre de grupos indígenas e de provar a existência de índios remanescentes nas terras dessa região, de forma a garantir a eles seu uso. No início do filme, o próprio realizador assume o discurso e declara suas intenções. Vemos na tela um ritual nambiquara, a “Festa da moça”, que ocorre pela primeira vez após 20 anos, como consequência direta do processo de gravação e exibição de vídeo experimentado na aldeia. “É uma espécie de ritual de iniciação do próprio Carelli, até então um indigenista, que se reinventava, em 1986, como documentarista” (SARAIVA, 2009).

Foi nesse contexto, em 1986, que a convite de Marcelo Santos, indigenista da Fundação Nacional do Índio (Funai), Carelli seguiu para Corumbiara para registrar



os vestígios de um massacre de índios ocorrido em 1985, praticado a mando de fazendeiros de gado da região que não queriam ver suas terras demarcadas pela Funai. As gravações encontram resistência tanto de indígenas quanto de jagunços e advogados que servem aos patrões fazendeiros e explicitam a violência econômica vivenciada na região, impondo um sentido político às imagens.

Dez anos depois, em 1995, o encontro de dois índios desconhecidos em uma fazenda oferece a Santos e Carelli a primeira oportunidade de retomar o fio da história e revelar a continuidade dos crimes contra os povos indígenas. As imagens, que serviriam para a interdição da área, foram exibidas no programa Fantástico, da Rede Globo, e sua difusão acabou levando os fazendeiros a “ações preventivas”, com novos ataques.

Em 2009, o filme é finalizado e atualiza os contextos anteriores, costurado pela narrativa *em off* de Vincent Carelli, que repensa as próprias estratégias de militante e cineasta. É nesse sentido, processual e também educativo, tanto por elucidar a violência sofrida pelo abuso do poder econômico quanto por permitir uma recuperação de diferentes materiais e épocas, (res)significando a luta e contribuindo para articulação de novas ações. Ao final, mesmo conseguindo gravar um testemunho de um dos chefes de tribo, confirmando o massacre original, o que Carelli obteve não foi a condenação dos culpados, mas somente a realização do filme, resultante de um processo de investigação e militância: “Corumbiara é uma narração desses casos de violência social e, ao mesmo tempo, uma meditação sobre o lugar da imagem nesse circuito. Assim, atuando à margem da especialização estética, no registro da militância, Carelli extrai daí uma outra estética” (SARAIVA, 2009). Carelli retoma esse mesmo caráter em *Martírio* (2015), outro documentário premiado em vários festivais, dessa vez sobre os Guarani Kaiowa.

Como observa Saraiva (2009), em *Corumbiara*, a ética desdobra-se em estética. Só que a ética aqui não é a do encontro intersubjetivo, mas a da ação política, que leva a alianças e confrontos. Ao final do filme, a voz de Carelli narra, como conclusão, um duro balanço das dificuldades enfrentadas pelos índios com os quais ele fez contato, e ficamos completamente absortos com o testemunho do narrador, que persiste e continua a militância, em um trabalho de educação que se confunde com a própria vida.

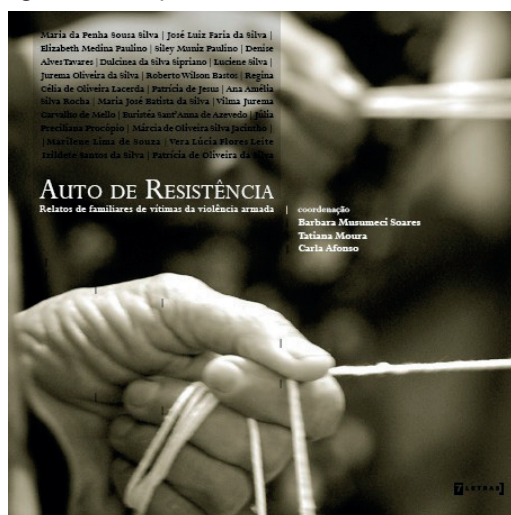
Assim como no Vídeo nas Aldeias, repete-se, em todo o país, várias iniciativas na busca de uma autoimagem através de curtas, fotografias, sites de informação e páginas em redes sociais, produzidos por grupos ou pessoas da própria comunidade sobre sua realidade cotidiana.



3 LUTO COMO MÃE: processo de autorrepresentação e luta social⁶

O processo de construção do documentário *Luto como Mãe* (2010) demonstra, desde sua concepção, o papel político e educativo do cinema e dos filmes de autorrepresentação. Construído coletivamente a partir da participação em organizações e associações comunitárias, o documentário surge de um projeto de pesquisa-ação sobre mulheres e violência armada no Rio de Janeiro, realizado em parceria com o CESeC/Universidade Cândido Mendes. Em conjunto com as ações e pesquisas, foi também produzido o livro *Auto de Resistência: relatos de familiares de vítimas de violência armada* do autor Soares (2009), escrito por todas elas e com histórias que são marcadas por vítimas brutalmente assassinadas e com um índice de impunidade alto.

Figura 2 – Capa do Livro Auto de Resistência



Fonte: http://lutocomomae.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html

A história do filme começa, em 2006, quando o diretor Luís Carlos Nascimento, fundador do Nós do Morro, hoje Escola de Audiovisual Cinema Nosso, foi convidado a transformar em filme os depoimentos impactantes da pesquisa sobre a participação das mulheres nos números da violência. Tatiana Moura, pesquisadora do CESeC, que assina o argumento e a produção executiva do filme, conta que, a partir das histórias de vida que foram relatadas por mulheres que tinham perdido os seus filhos em resultado de execuções sumárias no Rio de Janeiro, percebeu que essas vivências não poderiam ser contadas somente pelos pesquisadores:

⁶ Como colocado no início deste texto, a análise feita sobre os filmes de autorrepresentação e, especialmente, sobre o filme *Luto como mãe*, foi resultado de projeto de pesquisa de iniciação científica, o qual contou com a participação, como bolsista, de Alliny Ayalla Cosmo dos Anjos.



Depois de apresentada a ideia ao grupo de mães, que imediatamente a aceitaram entusiasticamente, fizemos várias reuniões para entendermos que mensagens queriam passar através do documentário. Mas, acima de tudo, que mensagens não queriam passar. Assim, percebemos que existem outros filmes, livros, relatos, etc., que narram a morte dos seus filhos. Mas que muito poucos, se algum, narram as suas lutas. [...] (Cf. PRESSBOOK, 2009, 13-14).

A partir disso, foram selecionados três casos que foram considerados pelas mães como representativos do grupo como um todo. O documentário concentra-se, então, no ocorrido em três chacinas – Mães de Acari (1990); Caso Via Show (2003) e Chacina da Baixada (2005), fazendo referências também à Chacina da Candelária (1994) e de Lins de Vasconcelos (2001). As histórias são apresentadas pelas próprias mães, e as falas são priorizadas, assim como as imagens que mostram o grupo de mães em ação, em passeatas, manifestações, julgamentos e homenagens, entremeadas a imagens de arquivo de jornais impressos e telejornais, em narrativas singulares que convergem para o mesmo foco: a morte de jovens, em sua maioria negros e pobres, por uma polícia truculenta, e a falta de uma política pública de segurança que não esteja voltada somente ao controle social.

Figura 3 – Cena de *Luto como Mãe* (2010)



Fonte: http://lutocomomae.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html

“Aqui o filme, ao singularizar os casos, opera também numa convergência de narrativas que reforça seu argumento: denunciar a impunidade e manter viva a memória dos filhos, vítimas inocentes” (COLUCCI; ANJOS, 2014, p. 30), tendo em vista que perderam as vidas em operações consideradas “autos de resistência”.

Para Nascimento (Cf. PRESSBOOK, 2009, p. 11), que acompanhou, de 2006 a 2009, oito personagens principais, mulheres que filmaram, dirigiram e roteirizaram suas narrativas, o filme pretendia contar essas histórias, servindo “como fonte de informação para a sociedade e mobilização para a luta delas [mães], podendo desencadear ações vindas da sociedade, de mobilização colectiva”, podendo desencadear, a partir disso, uma mudança na realidade. Mas destaca que somente o filme, por si só, não conseguiria tanto.



Todo o trabalho de pesquisa que o CES e o Observatório sobre Género e Violência Armada (Universidade de Coimbra, Portugal) vem realizando em parceria com o CESEC (Universidade Cândido Mendes, Brasil) e todas as outras actividades paralelas que têm sido realizadas - o trabalho das promotoras legais, e a rede de apoio jurídico e psicológico, que lhes proporcionam uma justiça gratuita e o acompanhamento psicológico - vêm mudando pelo menos a realidade emocional delas, permitindo-lhes manter-se de pé lutando por justiça (PRESSBOOK, 2009, p. 11).

O diretor explicita seu vínculo ao tema e a relação desse com sua história de vida, e analisa como ele contribuiu para entender o processo no qual sua família esteve inserida, após o assassinato de um tio por um policial militar em 1968. “Cresci acompanhando a dor de meus familiares e conhecendo as dificuldades de uma luta silenciosa por justiça, que travaram nos anos de chumbo em um Rio de Janeiro dominado pelas forças militares.” (Cf. PRESSBOOK, 2009, p. 10-11).

Assim, a luta ressignificou a vida das mães, em movimento de superação dos traumas. Nos encadeamentos das falas e dos casos, percebemos certo agenciamento entre um passado traumático, de luto, um presente de luta e um futuro aberto ao imponderável, seja pelo ciclo de luta por punição e impunidade, seja por novos casos e novas mortes que continuam ocorrendo diariamente (COLUCCI; ANJOS, 2014).

Notamos, ainda, que a relação com a câmera vai mudando no decorrer do filme e ganhando importância. E se não há o predomínio de uma preocupação estética, há um entendimento que parece aumentar gradativamente, do que deve ser gravado, ou seja, da importância do papel da câmera no acompanhamento dos processos coletivos, principalmente. Como relata Afonso (Cf. PRESSBOOK, 2009, p. 14), todo o processo vivenciado “resultou num empoderamento individual e coletivo”, a partir das vivências experimentadas. Em algumas situações, como na reconstituição do assassinato do filho Harry, feita por Márcia Jacinto, as imagens foram apresentadas como anexo à documentação processual, servindo para complementar as informações constantes no processo jurídico. Nascimento informa que, durante as filmagens, perderam o controle sobre o que as mães estavam fazendo (COLUCCI; ANJOS, 2014).

Para Elizabete Paulino, familiar da vítima e ativista contra a violência, o filme foi diferente de todos os outros sobre a violência no Rio, “[...] porque ele mostra o que vem depois dessa violência, mostra esse sentimento das famílias, as dificuldades de lutar por justiça. Ele dá visibilidade à nossa luta e humaniza as vítimas. Mostra que elas não são só estatísticas. Tinham uma história” (PRESSBOOK, 2009, p. 15).

As falas das mulheres que participaram do processo de construção do filme evidenciam que esse processo levou a uma percepção maior de suas realidades e a uma politização, no sentido de assumirem a luta pela mudança no cotidiano das periferias em que vivem. Assim, a importância de produções como essa, não é somente a legitimidade do ‘grupo’ falar por si mesmo, mas a construção de sentido compartilhada, aproximando-se do que entendemos como processo educativo.



Conforme nos lembram SHOHAT e STAM (2006), devemos nos questionar como podemos falar juntos, misturar as vozes, dividir e partilhar as representações.

Após o processo de construção do filme, as estratégias de divulgação do documentário nos espaços públicos de discussão, em escolas e comunidades afetadas pela violência, reverberam essa potência de transformação e o caráter pedagógico, pela discussão coletiva que tem possibilidade de efeito multiplicador.

4 CINEMA E EDUCAÇÃO POR UMA PEDAGOGIA DO OLHAR

Os filmes com narrativas construídas a partir de procedimentos de autorrepresentação, em organizações da sociedade civil, escolas de audiovisual de comunidades periféricas, ou como resultado das pesquisas sociais, constituem exemplos privilegiados para pensar o cinema como espaço pedagógico, de ação e transformação, considerando, como nos lembra Paulo Freire, que o ato educativo é sempre um ato político (FREIRE, 1997).

As discussões apresentadas aqui, resultantes da pesquisa, colocaram em evidência um caráter pedagógico do cinema, especialmente, se consideradas as possibilidades de reflexão e criação dentro de ambientes escolares. Como analisa Bergala (2008), o cinema entra na escola como um aprendizado mútuo, “um outro”, um estrangeiro pela sua natureza, pelos seus instrumentos e mediadores e, com isso, ajuda a desconstruir a lógica de uma educação baseada somente no saber do professor. Bergala apropria-se do conceito de “passador”, proposto por Serge Daney, que consiste em compreender o educador (agente de transmissão) como aquele que dá algo de si mesmo, que acompanha na barca ou pela montanha aquele a quem deve fazer passar, que corre os mesmos riscos daqueles que tem sob sua responsabilidade.

Nesse sentido, para Bergala (2008, p. 33-34)

[...] talvez fosse preciso começar a pensar – mas não é fácil do ponto de vista pedagógico – o filme não como objeto, mas como marca final de um processo criativo, como arte. Pensar o filme como a marca de um gesto de criação. Não como um objeto de leitura, decodificável, mas, cada plano, como a pincelada do pintor pela qual se pode compreender um pouco seu processo de criação. Trata-se de duas perspectivas bastante diferentes.

Começa por “aceitar ver as coisas com sua parte de enigma antes de sobrepor-lhes palavras e sentidos” (BERGALA, 2008, p. 19). A experiência da passagem ao ato é insubstituível por suscitar um saber não acessível apenas pela análise dos filmes.

A experiência pressupõe que o resultado deve ser visto e apreciado coletivamente: o importante é o processo criativo com um rastro de aprendizagem e não com ênfase no produto acabado.



Assim, reforçamos a ideia defendida neste trabalho, de pensar que a relação entre cinema e educação não se restringe ao cinema como instrumento de discussão de conteúdos, mas como aprofundamento de uma experiência estética e criativa. A autorrepresentação potencializa essa experiência, na medida em que os sujeitos, para se representarem, percorrem caminhos de análise e reflexão sobre suas próprias identidades, seus lugares de pertencimento, suas relações sociais e afetivas.

Como analisa Migliorin (2008), a potência fundadora do cinema talvez seja essa de convocar os espectadores a participarem de uma ação que é transformadora do real, mas que não tem uma finalidade maior que a própria ação sobre a realidade.

O cinema tem a intensidade de nos confrontar com uma ação estética de forte dimensão política, na qual a partir da realidade se inventa o real. Tal invenção é o próprio real, existência sem fim pré-definido. Na escola, o cinema se insere como potência de invenção, experiência intensificada de fruição estético/política em que a percepção da possibilidade de invenção de mundos é o fim em si (MIGLIORIN, 2008).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os aspectos abordados, esperamos ter levantado elementos para considerar o processo de aprendizagem presente nos filmes de autorrepresentação, especialmente esses construídos como parte de projetos que vão além do filme e se guiam por processos de construção compartilhada, em que o aprendizado dá-se na prática e na reflexão sobre as situações vivenciadas.

Podemos dizer, em relação aos documentários de autorrepresentação, que essa é uma tendência alinhada à trajetória reflexiva do cinema contemporâneo e do gênero documentário, marcado desde o princípio pelas possibilidades de experimentação que, conforme Bill Nichols (2005)⁷, o renovaram e permitiram um interesse crescente do público. Vimos que, independente das vontades individuais, os documentários são sempre argumentações sobre o mundo histórico e, portanto, falam de nossa época, expressam nossos sentimentos sobre o mundo. Assim, o cinema é também o espaço político e propício ao processo de ensino-aprendizagem onde se constroem e reafirmam as representações sociais do mundo.

Outra questão evidenciada foi o fato de as autorrepresentações manifestarem uma busca pela visibilidade, pela voz própria, pela apropriação do discurso, destacando o fazer processual. Dessa forma, os filmes reforçam o cinema como potência de transformação social e a arte como sistema político e ferramenta de educação. Então, esse movimento de possibilitar aos sujeitos que se filmem e de nos mostrar sempre a presença da câmera filmando reafirma a fragilidade de nossas representações e evidencia o quanto são elas mediações, traduções parciais.

⁷ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.



E se as imagens do nosso mundo são cada vez mais as imagens das câmeras, o que muda, de fato, nas representações a partir do momento em que determinados grupos podem se gravar? Vivemos um momento em que comunidades/cidadãos apropriaram-se do fazer cinematográfico, dominaram esse fazer para questionarem as representações sociais antes hegemônicas. E uma das mudanças refere-se, sem dúvida, a esses novos regimes de visibilidade que complexificaram a vida das comunidades, as identidades sociais, as relações entre os sujeitos, os problemas nacionais. Assim, ao problematizar as autorrepresentações, referenciamos, também, o conceito de identidades culturais, e a ideia de que vivemos tempos de identidades híbridas e até contraditórias, como conceituou Stuart Hall (1992).

Reconhecemos, como discutido neste trabalho, que o processo de construção dos filmes de autorrepresentação pode ser visto como educação audiovisual e que as narrativas resultantes de projetos de organizações ou escolas populares de audiovisual permitem compartilhar novas dimensões à interpretação da história social e cultural, aprofundando a compreensão do universo simbólico e permitindo interpretar, avaliar e criar experiências reflexivas críticas, a partir da relação entre os diferentes saberes.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse; HIKIJI, Rose Satiko. “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia”, In: **Sexta-Feira - Antropologias, Artes e Humanidades**, n. 8 – Periferia. São Paulo: Editora 34, 2006, v.1, p. 183-204. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/antropologiacompartilhada/blog/?page_id=19>. Acesso em: 20 set. 2014.

BENTES, Ivana. “Câmera muy very good pra mim trabalhar”. **Portal Vídeo nas Aldeias**, 2004. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11>>. Acesso em: 27 mar. 2015.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola**. Tradução: Mônica Costa Netto, Sílvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink - CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

COLUCCI, Maria Beatriz; ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo dos. “Luto como mãe e as políticas de autorrepresentação no documentário brasileiro”. In: **Quebrada: vídeo e movimentos sociais**. São Paulo: Cíusp, 2014, vol.6, p.125-145.

CORUMBIARA. Diretor: Vincent Carelli. Recife/PE: Vídeo nas Aldeias, 2009. Vídeo, 117 min. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=87>> Acesso em: 22 jul. 2016.

LUTO COMO MÃE. Diretor: Luís Carlos Nascimento. Rio de Janeiro: TV Zero Cinema, 2010. 1 DVD (70 min).

MIGLIORIN, Cezar. “Cinema e escola, sob o risco da democracia”. Rio de Janeiro, **3º Encontro Internacional de Cinema e Educação da UFRJ**. Disponível em: <http://www.fe.ufrj.br/artigos/n9/9_posfacio_cinema_e_escola_104_a_110.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2014.



PRESSBOOK. **Luto como mãe**. Rio de Janeiro: Cinema Nosso; TV Zero; Jabuti Filmes, 2009.

SARAIVA, Leandro. "Enfia essa câmera no rabo". São Paulo: Ed. Manifesto, 2009. In: **Retrato do Brasil**. n.º. 27, p. 41-43. out. 2009. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=26>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

SOARES, Barbara Musumeci. **Auto de Resistência**: relatos de familiares de vítimas de violência armada. São Paulo: 7 Letras, 2009.

VÍDEO NAS ALDEIAS. **Apresentação do projeto no portal**. Recife/PE. Disponível em: < <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

BIOGRAFIA DO AUTOR

Maria Beatriz Colucci - Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1995), com mestrado (2000) e doutorado (2007) em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas. É Professora Adjunta do curso de graduação em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais da Universidade Federal de Sergipe, atuando no ensino e na pesquisa nas áreas de fotografia e cinema documental.

