

RODRIGO M. RAPOSO

Oficinas Curta Ciniema: educação para cidadania

**CFCH/ECO
2005**

Oficinas Curta Cinema: educação para a cidadania

Rodrigo M. Raposo

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação, Graduação em
Comunicação Social, Habilitação em
Jornalismo**

**Prof. Fernando Álvares Salis
Doutor em Comunicação pela UFRJ**

**Rio de Janeiro
2005**

Oficinas Curta Cinema: educação para cidadania

Rodrigo M. Raposo

Relatório técnico submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação - ECO, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo.

Aprovado por:

Orientador
Prof. Fernando Alvares Salis, Doutor em Comunicação pela UFRJ.
ECO/UFRJ

Prof.
ECO/UFRJ

Prof.
ECO/UFRJ

Rio de Janeiro
2005

Raposo, Rodrigo M.

Oficinas Curta Cinema / Rodrigo M. Raposo – Rio de Janeiro, 2005.

ix, 43fl.

Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social)

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de
Comunicação – ECO, 2005.

Inclui DVD com 5 vídeos curta-metragem e 1 vinheta institucional

Orientador: Fernando Álvares Sales

1. Audiovisual 2.Cidadania 3.Educomunicação 4. Comunicação
Social – Projeto experimental. I. Salis, Fernando Álvares (Orient.).
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.
III. Título

RESUMO

RAPOSO, Rodrigo M.. Oficinas Curta Cinema: educação para cidadania.

Orientador: Fernando Álvares Salis. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo)

O trabalho apresenta as Oficinas Curta Cinema desenvolvidas em 2003 e 2004 em favelas do Rio de Janeiro. O projeto consiste em oficinas de vídeo com duração de 4 semanas em que foram produzidos 5 curta metragens. A abordagem reflete sobre o papel do agente externo na modificação da estrutura social com a construção da idéia de cidadania aliada ao amadurecimento do senso crítico através de uma oficina de vídeo. O estudo discute as obras cinematográficas utilizadas no processo de oficinas: *A Escada*, de Philippe Barcinski e *Dadá*, de Eduardo Vaisman, como ferramentas de investigação das técnicas audiovisuais e de questões relativas a vida do jovem na favela.

ABSTRACT

RAPOSO, Rodrigo M.. Oficinas Curta Cinema: educação para cidadania.

Orientador: Fernando Álvares Salis. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo)

The work presents the Curta Cinema Workshops developed on 2003 and 2004 in favelas of Rio de Janeiro. The project is about video workshops with 4 weeks of duration when we produced 5 short films. The theme is boarded reflecting about the work of the external agent that trays to change the social structure building the idea of citizenship linked with the development of criticism through a video workshop.

The study discuss about films used during the workshops: “The Stairs”, Philippe Barcinski and “Dadá”, Eduardo Vaisman. Those films were used as investigation tools of video production and subjects related with the students’ life in a favela.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos Rossine Freitas e Ailton Franco por acreditarem em meu trabalho e permitirem que desenvolvesse as oficinas em seu festival.

Ao amigo Leonel Brum, que sempre me ajudou em todos os projetos profissionais e de vida.

Aos meus pais Roberto e Eliane por me oferecerem toda a infraestrutura que precisei para desenvolver os meus estudos e minha personalidade.

Aos meus avós José e Altídeme por estarem sempre ao meu lado me trazendo muita alegria e me servindo como grande exemplo de vida.

Ao meu amigo, professor, orientador e ícone profissional Prof. Fernando Álvares Salis.

Aos diretores dos centros que abrigaram o projeto com tanto carinho e que tentaram fazer a nossa passagem nas comunidades a mais agradável possível.

A toda equipe que compôs as Oficinas Curta Cinema, em 2003 e 2004.

Aos meus alunos, já que sem eles nada disso faria sentido.

LISTA DE ANEXOS

43

DVD contendo os 5 vídeos das oficinas e vinheta institucional do
Projeto Criança Esperança – Oficinas Curta Cinema

SUMÁRIO

10	1. Introdução
15	2. Agente externo na comunidade: modificador da estrutura social
15	2.1. A conquista da confiança e do interesse
16	2.2. A troca de conhecimentos é a base do trabalho
19	2.3. Saídas para a autonomia comunitária
21	3. Vídeo como instrumento de mudança
21	3.1. A televisão como ferramenta
23	3.2. A câmera como ferramenta
25	4. Nem tudo na televisão é a verdade: O descobrimento das técnicas audiovisuais através de “A Escada” de Philippe Barcinski
25	4.1. Análise subjetiva
26	4.2. Preto e branco
26	4.3. Planos e a montagem
27	4.4. Sonorização e outras técnicas
29	5. O docudrama como linguagem e a favela como cenário: instrumentos ideais de análise em “Dadá” de Eduardo Vaisman
29	5.1. O curta-metragem
30	5.2. Gravidez na adolescência
31	5.3. Ficção x Documentário
33	5.4. Sorte e futuro
34	5.5. Dadá, o discurso e o pensamento complexo
36	6. Possuindo a tela: desenvolvimento do próprio filme
38	7. Com o dedo na tela: o desenvolvimento do senso crítico
40	8. Considerações finais
41	9. Referências bibliográficas

1 - Introdução

Em 2003, os editais de patrocínio cultural das empresas governamentais (Furnas, Eletrobrás e Petrobrás) exigiam que os projetos selecionados deveriam conter em suas atividades programas de contrapartida social. E com isso surgiu a oportunidade de desenvolver o primeiro ciclo de oficinas de vídeo, através do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro produzido pela AR Produções.

Fui convidado pelos diretores do festival naquele ano para criar e coordenar um projeto que se adaptasse as condições exigidas pelo patrocinador. A direção do festival exigiu que deveríamos trabalhar em 4 comunidades com a produção de um vídeo de curta metragem em cada favela utilizando um orçamento total de R\$50.000,00 (cinquenta mil reais).

Juntei conhecimentos que adquiri nas monitorias de aula de Linguagem Cinematográfica, Laboratório de Audiovisual, minha experiência de produção no laboratório da CPM, na assistência de produção do documentário “A voz da ponta – A Favela vai Fórum Social Mundial” e nos meus trabalhos de freelancer. Mais ainda sim, não foi suficiente. Convidei duas pessoas para dividir a orientação das oficinas. O primeiro foi Sérgio Duque Estrada, que na época era funcionário da Central de Produção Multimídia da ECO e também era diretor de produção do programa Rizoma da TV Universitária. O segundo foi Geraldo Pereira, ex-aluno da ECO, que desenvolvera projeto semelhante em outra comunidade do Rio de Janeiro.

Além dos orientadores convidados, montei uma equipe de produção formada por alunos de comunicação da ECO e de cinema da UFF. No total tínhamos grupo com um coordenador/orientador, dois orientadores, cinco assistentes e um produtor. Mais tarde juntou-se ao grupo a diretora de cinema Paula Barreto LeBlanc que se desligou do projeto na primeira semana de aulas por motivos pessoais.

Em nossa primeira reunião discutimos a metodologia de trabalho, desenvolvemos um conteúdo programático, cronograma, selecionamos os equipamentos e material didático-audiovisual.

Na primeira montagem das oficinas foi estabelecido que as aulas teriam duração de quatro semanas com três encontros semanais de 3 horas de duração. E que os encontros da primeira semana consistiriam em aulas teóricas e as duas semana seguintes

seriam dedicadas à produção do curta metragem. Não houve restrição etária na primeira fase do projeto. Isso fez com que na classe existissem pessoas com diferentes experiências de vida e objetivos. Isso proporcionou uma riqueza maior nas discussões sobre os temas que permeiam o dia-a-dia das comunidades, mas, em contrapartida, os mais velhos tinham obrigações fora da oficina o que resultava em um alto índice de faltas. O número de alunos ideal para a realização do projeto foi estabelecido em 10 pessoas. Porém, no Morro do Cantagalo participaram somente nove pessoas ao contrário do que aconteceu na Mineira, onde tivemos 18 participantes.

O espaço ideal pensado pela equipe seria uma sala de 30 m² com pontos de luz e cadeiras suficientes para todos os alunos. O centro que abrigasse o projeto ficava responsável pelo processo de seleção, que era feito através de uma análise do potencial crítico do candidato e do desempenho e interesse em outras atividades do centro. A seleção foi muito prejudicada por causa do tempo que foi dado aos representantes de comunidade para conclusão do processo.

Foram selecionados dois vídeos que deveriam ser apresentados em todas as oficinas: “A Escada”, de Philippe Barcinski e “Dadá”, de Eduardo Vaisman. Era escolha do orientador de cada oficina adicionar títulos para exibição. Esses dois vídeos foram escolhidos como base das oficinas pelo seu caráter híbrido. Enquanto “A Escada” se apresenta como uma ficção experimental, “Dadá” une documentário e ficção. Essa mistura induz o aluno a descobrir por si só se existe ou não uma fronteira entre estes tipos de produção além de entender como é possível simular realidades com uma câmera de cinema.

O trabalho em favelas no Rio de Janeiro é uma atividade muito arriscada, principalmente se o contato não for feito através de projetos ou pessoas conhecidas na comunidade. Com isso, as oficinas de vídeo só foram produzidas em lugares em que a produção tivesse algum contato seguro.

A primeira comunidade escolhida foi o Morro do Cantagalo (Ipanema). A decisão se deu pelo meu contato com o morro desde pequeno através da creche que minha avó (POP – Pequena Obra do Presépio) dirige, desde 1980. Entrei em contato com a rádio comunitária para desenvolver o projeto em sua sede. Durante as negociações com a rádio foi fechado um apoio dado a todo festival pela Rede Globo de Televisão. Com isso fomos orientados a mudar a sede da oficina para o projeto Criança

Esperança, que ironicamente funcionava no mesmo prédio e, além disso, tinha uma relação muito difícil com a rádio.

O mensageiro da AR Produções, Luiz Carlos, foi quem sugeriu a segunda comunidade a ser atendida pelas oficinas. Morador do Morro da Mineira, demonstrou interesse em participar do workshop. Com isso levamos a oficina para sua comunidade. Fizemos contato com o Centro Comunitário de Defesa da Cidadania administrado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro e implementamos o projeto em sua sede. Este centro já desenvolvia outras atividades como aulas de informática, artes e cidadania.

A Cidade de Deus foi a terceira comunidade selecionada. Leonel Brum, coordenador de marketing do projeto PEM (Programa Educação pelo Movimento), viabilizou a nossa entrada na comunidade. PEM é uma ONG cuja missão é promover o desenvolvimento da cidadania plena de crianças e adolescentes através da dança e em parceria com o projeto CAMP (circulo de amigos do menor patrulheiro) desenvolve um curso preparatório para o primeiro emprego. Nesse curso procuram abordar as informações apresentadas em sala de aula de maneira que os alunos cheguem a ordená-las, valorizá-las e inferirem novos sentidos e novas referências. Isso criou o ambiente ideal para a aplicação das oficinas, já que os alunos estavam prontos para refletir a respeito das questões relativas à produção audiovisual e aos problemas da comunidade.

Uma das comunidades que fizemos contato, não preencheu as condições básicas para a realização das oficinas. A favela da Serrinha seria o quarto lugar de trabalho. O contato foi feito com Associação de Moradores através de Mestre Faísca, sambista famoso da região. Primeiramente foi oferecido à produção um espaço bem amplo, porém a céu aberto, o que impossibilitou a implementação. Logo depois, foi disponibilizado um espaço fechado e de tamanho apropriado. O problema surgiu quando percebemos que o contato na comunidade queria tirar não só proveito político do projeto, como também foi displicente no processo de seleção. Escolheu pessoas sem utilizar os critérios estabelecidos pelo organizador. Durante a reunião entre a produção e o representante da comunidade, ele saía constantemente da sala para perguntar se alguém queria fazer um “curso de cinema de graça”, o que provocou na equipe das oficinas uma falta de segurança na implementação do projeto naquela comunidade. Assim, a procura pela quarta comunidade ainda não tinha terminado.

Após a experiência sem sucesso na Serrinha, decidimos que somente buscaríamos parceria com projetos comunitários na área de educação. O Criança Esperança, PEM e o CCDC da Mineira, todos tinham um cunho educacional, o que facilitava a produção das oficinas. Os centros educacionais possuíam estrutura de salas de aula e, além disso, já disponibilizavam alunos para as oficinas o que facilitava muito o processo de seleção.

Com pouco tempo para procurar associações no fechamento da quarta comunidade, a parceria foi criada com um centro de integração social chamado CIADS (Centro Integração de Ação e Desenvolvimento Social). O CIADS não é um centro de educacional, mas, já disponibilizava uma estrutura que era suficiente para abrigar a oficina: uma pequena sala de aula e pessoas muito interessadas em expressar suas idéias. Ao contrário das outras comunidades, seus participantes já teriam contato com a produção audiovisual durante o Fórum Social Mundial em Porto Alegre (O diretor Fernando Salis, no vídeo “A Voz da Ponta – A Favela vai ao Fórum Social Mundial”, acompanhou o grupo que tentava se articular com outros grupos para troca de informações na busca de soluções dos problemas da comunidade). O CIADS é uma instituição genuinamente comunitária, criada pelos moradores das comunidades do Jardim América, que busca melhorar as condições de vida nas Favelas do Rio de Janeiro através da implantação de projetos sociais, da valorização do protagonismo comunitário, da formação de redes e parcerias e do compromisso ético com os moradores. Nesse projeto encontramos pessoas com forte senso crítico e clara noção dos problemas mais relevantes de comunidades.

O projeto Oficinas Curta Cinema recebeu novamente o apoio do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro em 2004. O organizador do projeto naquele ano apenas orientou as oficinas em três comunidades: Mangueira, Cidade de Deus e Bonsucesso. Joanna Galeti coordenou a produção e Leonardo Duarte orientou outras duas oficinas em Chapéu Mangueira e Santa Cruz.

Infelizmente em 2005, por uma redução do dinheiro de patrocínio destinado ao festival as Oficinas Curta Cinema foram cortadas do calendário da mostra. Contudo, o projeto continua através do Centro Social Bandeirantes, em Vargem Grande, onde desenvolve atividades com financiamento e equipamentos próprios.

O projeto “Oficinas Curta Cinema – Educação para Cidadania” pretende discutir as técnicas utilizadas para o ensino de produção audiovisual e de que forma esse conhecimento foi explorado pelo criador deste projeto.

São analisados os filmes apresentados em sala de aula relacionando-os à literatura de educomunicação, tecnologia da educação, comunicação comunitária e técnicas cinematográficas. Grande parte das obras pesquisadas são parte do acervo da Intercom.

Com esse projeto quero mostrar que o ensino de produção audiovisual para adolescentes tem uma função muito importante no processo de desenvolvimento social. Defendendo que essa atividade proporciona o desenvolvimento intelectual e crítico do aluno criando uma capacidade de decupagem audiovisual para análise crítica de peças televisivas que, de certa forma, quebra a estrutura agressiva e não aberta a reflexões sobre o discurso utilizado nas mídias de massa.

2 – O Agente Externo

2.1 – A conquista da confiança e do interesse

O papel do agente externo na comunidade não inclui somente a aplicação de conhecimentos técnicos. Existe uma série de complicações que viabilizarão o sucesso do projeto.

A complicação que promove o primeiro impacto é a de que o projeto entra na comunidade como iniciativa externa. Ou seja, é preciso que se motive a comunidade em torno da nova atividade. No caso do trabalho no Morro do Cantagalo, uma favela que já disponibiliza uma série de atividades, o trabalho do agente na promoção da participação popular é muito mais intenso. Há muitos fatores complicadores dessa questão: a proximidade da praia, o pouco estímulo dos agentes do centro comunitário no engajamento dos alunos, e principalmente, a maior parte dos outros projetos era desenvolvido por agentes internos da comunidade. Além disso, as oficinas tinham uma concorrência desleal. Ao mesmo tempo, ocorria um curso de modelos, ministrado por Luiza Brunet, que levou duas alunas a saírem da oficina.

A proximidade do aluno com orientador estimula o compromisso na atividade. Quando o agente vive na comunidade, ele vê o aluno todo dia, conhece a sua família e cobra a sua participação. Com o agente externo isso é praticamente impossível. O trabalho de promoção da participação popular é muito mais restrito. Além disso, é preciso um esforço extra do agente externo na conquista da confiança do aluno. Ao mesmo tempo que se estimula uma participação deve-se conquistar a atenção e a aprovação do grupo.

Problema que ocorreu na Cidade de Deus no segundo ano do projeto, sobre aprovação de trilha para o curta, revela crítica de agentes sociais comunitários aos projetos que se propõe a ajudar a própria comunidade. Seria usada uma música de MVBill, que não autorizou o uso por acreditar que a produção das oficinas teria lucros sobre ela. O compositor afirmava que se o projeto fosse desenvolvido por um representante da comunidade não teria problema nenhum em aprovar o uso, mas como se tratava de um festival de cinema e que “rolava muita grana nisso”, ele esperava ter algum lucro com isso.

A Cidade de Deus, assim como o Cantagalo, é uma comunidade muito conhecida e tem uma série de projetos em desenvolvimento. Porém, PEM/CAMP, que abrigou as oficinas na Cidade de Deus, tem como objetivo trazer para a comunidade o conhecimento em várias áreas, estimulando os alunos através de atividades paralelas a produzir e desenvolver esses novos conhecimentos. Ou seja, por mais que este centro tenha uma série de atividades, os alunos estão acostumados ao excelente hábito de aproveitar todas as oportunidades de aprendizado que lhes são dadas. O gestor do PEM/CAMP, o coreógrafo Sylvio Dufrayer, em conjunto com a psicóloga Maria do Socorro (que é moradora da comunidade), desempenha um excelente trabalho não só com os alunos, mas também como com suas famílias, acompanhando o desenvolvimento dos participantes mesmo após o término dos projetos oferecidos.

Centros como o PEM/CAMP de Sylvio Dufrayer, contribuem muito para o sucesso das oficinas. Quando o projeto se estabelece em um lugar em que não existe uma estrutura organizada: escola, centro de formação, clube, associação de moradores; há um trabalho muito mais intenso na formação e estruturação de uma equipe de produção, além do trabalho de mobilização ser muito maior. Tanto que, no segundo ano do projeto de oficinas as parcerias foram feitas com centros que desenvolvia o mesmo tipo de trabalho que era feito na Cidade de Deus. As parcerias foram feitas com o projeto CAMP Mangueira, CAMP Bonsucesso e com o PEM/CAMP Cidade de Deus.

No morro da Serrinha não foi possível aplicar as oficinas por falta de organização da associação de moradores. O ideal é que se encontre um centro com participantes que tenham um objetivo comum para assim ajudar a defender suas causas. Quando o grupo já tem um objetivo, todos eles aproveitarão as novas ferramentas que lhes são oferecidas.

2.2 – A troca de conhecimentos é a base do trabalho

Por mais que um agente comunitário seja membro da comunidade, ele deve estar ciente de que é diferente das pessoas com quem trabalha. Isso porque recebeu uma educação formal, tem competência técnica e maneja informações. Mas todo esse conhecimento deve ser aplicado de uma forma a conduzir a uma autonomia da comunidade no desenvolvimento de projetos.

Nas oficinas de vídeo, a princípio, o objetivo era concentrado na passagem do conhecimento das técnicas de audiovisual para a produção de um curta metragem em cada comunidade para exibição na Mostra Curta Cinema. Para isso, foi construído um conteúdo programático estruturado em teorias de cinema e informações técnicas. Porém no contato com os alunos percebeu-se que a verticalização do conhecimento se torna desinteressante e com isso, não aplicável. Com o início das “aulas”¹, mudou-se a metodologia do projeto que passou a voltar-se para o amadurecimento do senso crítico do grupo a partir do acompanhamento do pensamento do aluno na análise e da construção de um produto audiovisual.

No processo educacional em comunicação deve ser dado ao grupo o poder de decisão sobre o que deve ser discutido e os caminhos de produção. O que é mais importante na situação de uma população que geralmente não tem o poder da voz. O papel do orientador é de organizar e questionar as idéias do grupo de modo a chegar a um ponto comum entre o conhecimento técnico do agente e a experiência de vida dos alunos. Para isso é preciso uma preparação do agente:

“ [...] É verdade que os agentes externos mal capacitados para esse tipo de trabalho, intensificam contradições em suas práticas. Não aprendem nas escolas as exigências do trabalho com grupos populares: o diálogo, capacidade de escutar, preparar-se para apoiar. Pelo contrário, continuam sendo ensinados a persuadir, conduzir, comandar e dar receitas.”
(MOTTA, L 1990:150 - minha tradução)

Todos os alunos já assistiram televisão, o que é o bastante no princípio da análise da produção. O grupo já conhece o produto através das emoções que ele reflete no espectador, o orientador passa a questionar como essas emoções são produzidas e o próprio aluno encontra esse caminho, descobrindo as formas e técnicas audiovisuais.

“Somente o diálogo, que implica num pensar crítico, é capaz, também de gerá-lo. Sem ele, não há comunicação e sem esta, não há verdadeira educação (...) A educação autêntica não se faz de A para B ou de A sobre B, mas de A com B, mediatizados pelo mundo.” (FREIRE, APUD: MEDITSCH, Eduardo; FARACCO, Mariana Bittencourt, 2003)

¹ Utilizo aspas, pois acredito que não se trata de aulas num ensino verticalizado, mas de um tipo de investigação conjunta.

Em outro texto Paulo Freire defende que a televisão é um importante instrumento no processo educacional:

“Como educadores e educadoras progressistas não apenas não podemos desconhecer a televisão, mas devemos usá-la, sobretudo discuti-la.”
(FREIRE, APUD: MEDITSCH, Eduardo; FARACCO, Mariana Bittencourt, 2003)

Em um dos vídeos desenvolvidos no segundo ano de oficinas na comunidade de Bonsucesso, o grupo discutiu como o jovem pode contribuir para o processo democrático do país e para o desenvolvimento de uma empresa. A partir do momento em que foi dado a esses jovens a possibilidade de expressão, eles não desperdiçam a chance de encontrar um objetivo comum e colocar na tela o que querem dizer. O que queriam falar naquele momento eram que são competentes e capazes de contribuir com a construção de um Brasil melhor.

Os moradores da Cidade de Deus foram muito prejudicados com as repercussões do filme homônimo de Fernando Meirelles². A vontade dos participantes era de mostrar que a realidade atual não era a que estava no filme. Havia um desejo enorme de se revelar a identidade da Cidade de Deus, quem são as pessoas que vivem lá. No curta-metragem que foi produzido pelos alunos na oficina, fazem a defesa da comunidade onde moram e provam que ela é diferente daquela imagem apresentada no filme. O curta apresenta os moradores da favela com seus sonhos, pessoas que investem na melhoria da vida na comunidade e suas diversões. Uma explosão de emoções que culmina no texto “a paz é possível”, de Dona Obaci e nos versos de MC Cidinho.

Além desse processo de decisões, o grupo deve ter responsabilidades na construção do projeto. No caso da produção de um curta metragem, é imprescindível que o trabalho seja feito em equipe. Delegar responsabilidades é um processo fundamental. Os alunos passam a depender do trabalho do outro. Eles cobram a realização das tarefas para que possam seguir adiante com o projeto. Um é responsável por marcar as gravações, outro por fazer as entrevistas, pesquisar sobre a vida do

² Cidade de Deus de Fernando Meirelles, apresentava um momento histórico da comunidade através da vida de um dos grandes marginais que comandava a região nas décadas de 70 e 80. Com isso somente mostrava o lado da violência, da corrupção e do tráfico de drogas enquanto as pessoas de bem da favela participavam ao largo da filme, quase inexistentes, como se a maior parte da comunidade fizesse parte desse grupo marginal.

entrevistado, outro já procura aprender mais sobre como montar uma luz mais adequada. A partir disso, eles já possuem uma experiência prática que potencializa a absorção do conhecimento.

Todo projeto possui um tempo de execução que pode prejudicar a qualidade e o rigor técnico do resultado. As oficinas de vídeo tinham duração de 4 semanas. Mesmo com a participação integral do grupo o tempo é muito curto para a formação de profissionais, mas com certeza o amadurecimento do senso crítico foi alcançado. No processo de produção, o orientador e os assistentes tiveram que tomar decisões de para que o produto estivesse pronto para exibição no festival. Com a existência de prazos é preciso que o agente tenha o controle de um cronograma o que pode afetar o nível de participação do grupo. Isso aconteceu na maior parte das oficinas nas fases de edição e finalização. Durante os encontros discutia-se o que e como deveria ser o resultado final. Grande parte da montagem foi feita pelo orientador e assistentes na produtora, seguindo as orientações e planejamento dos alunos. O nível de participação no produto final deve ser pensado antes da construção do projeto:

“Muitas vezes, existem imperativos institucionais, prazos rígidos e recursos limitados, que afetam a natureza da participação. Portanto, é importante definir prévia e publicamente as intenções e as possibilidades de participação popular em cada projeto, levando sempre em conta a máxima divisão possível dos poderes de decisão.” (MOTTA, 1990:148 – minha tradução)

2.3 – Saídas para a autonomia comunitária

Com isso o papel do agente externo deve ser pensado como condutor e planejador da estrutura participativa do grupo de trabalho. E esse trabalho deve ser desempenhado até o momento em que o grupo seja capaz de continuar a sua produção independentemente. Nas oficinas é plantada uma semente de uma possibilidade de trabalho e de futuro, mas não existe uma pretensão de que em 4 semanas se forme profissionais da área de cinema. O trabalho é feito para que as pessoas tenham um amadurecimento do senso crítico. Esse conhecimento é o fruto do trabalho que pode e deve ser passado a diante na ausência do agente. Porém, a continuidade da produção de curtas metragens exigiria a atuação novamente de um agente externo, não só para a passagem de outros conhecimentos como também para a aquisição de equipamentos.

Experiências de doação de equipamentos para o funcionamento de produtoras comunitárias como forma de continuidade de projetos como as Oficinas Curta Cinema são muitas vezes fracassadas. Pois a simples doação não contribui para a formação de pessoas capazes de administrar e gerir um centro de produção. É necessária a ação de profissionais não só de área de cinema como também orientadores que possam formar grupos com conhecimentos de marketing e administração, além de políticas de patrocínio, fomento a cultura e leis de incentivo.

3 – Vídeo como instrumento de mudança

3.1 – A televisão como ferramenta

O vídeo se apresenta, assim como a escrita ou a música, como um modo de criação de mensagens e significados. O audiovisual é mais um meio que os participantes podem usar como produtores de sentido, alternativo ao escrito. E mesmo que a produção não se continue, a experiência de ter produzido e de saber a estrutura de um produto audiovisual já os habilita para uma visão muito mais crítica programas de televisão, filme e telejornais. A partir do momento em que se conhece as técnicas de manipulação de imagem, de montagem, de posicionamento de câmera e direção, as emoções produzidas pela imagem já não são absorvidas com tanta passividade, o aluno já observa o vídeo e pensa: “Esse efeito é produzido porque o diretor optou por esse plano e não aquele.” ou “Se colocassem o depoimento do presidente da câmara depois do representante da oposição o sentido da matéria teria mudado completamente.” Quando se aprende como fazer a análise, a crítica e absorção se modificam e amadurecem.

“ [...] questões centradas no como e não no por que, conduzem a considerar o filme com maiores detalhes e a integrar, em um ou outro momento, os primeiros movimentos do espectador.” (VANOYNE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne; pag. 14)

Durante grande parte de sua existência, a televisão foi um meio de comunicação autoritário, imobilizando a família brasileira diante de sua tela. O discurso do aparelho era dado como real e o recorte da realidade exibido em sua tela, apresentado ao espectador como a verdade absoluta dos fatos. Essa situação persistiu até o final dos anos 70.

Nos anos 80, a multiplicação do número de emissoras e programas e o aparecimento do videocassete doméstico e do controle remoto transformaram a situação anterior. O espectador adquiriu maior controle sobre a “sua” programação, escolhendo o que gostaria de ver e quando.

Já a partir da década de 90, com a evolução muito rápida dos equipamentos eletrônicos, principalmente após a difusão da rede mundial de computadores e a televisão a cabo, a tônica não está na escolha da programação – apesar de a

possibilidade de escolha ter crescido em progressão geométrica. A possibilidade de produção de uma programação pessoal, elaboração e difusão de uma mensagem própria beneficiando-se dos recursos da comunicação de massa é a grande novidade dos anos 90 na produção televisiva. Existe um universo de escolhas em que o espectador pode navegar e encontrar o seu lugar. Mas essa busca é toda conduzida por um sistema de marketing que vai beneficiar os interesses comerciais dos patrocinadores. Existe uma programação realmente extensa, mas o programa que vai ser mais assistido é o que se melhor adapta as regras de mercado, o mais popular, o que chama mais espectadores pela identificação ou pela imagem do que se deseja ser. Com grande audiência, atrai mais patrocinadores que se apropriam do meio para criar modas, tendências e assim vender mais.

Com isso a televisão assume um papel de reflexiva significação da realidade do espectador e do programa assistido. Um processo cíclico de produção de sentidos. A televisão busca refletir a realidade do receptor, incluindo tendências da moda e também insinua, o que pode ser interessante para o espectador como nova forma de ser. Ao mesmo tempo em que reflete e sugere novas possibilidades, tendências.

“Nesta via de percepção a imagem televisiva e seu tempo se constituem e se asseveram, como resultado de significações que são propostas como experiências do outro – da tela –, quer sejam estas em nível de pura fantasia, ou como real. Esses dois pólos estão sempre em permuta de resignificação. O eu é esta plasticidade possível, constituído-se por tempos subjetivos. Estas demandas ou associações possíveis, em tempos de existência e experiências selam a constituição do sujeito.”
(VASCONCELOS, P. 2003:3-4)

Com isso, pode-se constatar que a imagem tem um poder imenso. Os jovens e adolescentes têm um interesse muito maior sobre o que está acontecendo com as celebridades de novelas do que o conteúdo da aula de história. É mais interessante para o jovem encontrar o lugar que pode trazer a ele popularidade. É mais importante saber dos assuntos que estão em voga no seu grupo de amigos e assim adquirir *status*. O poder que se tem de estar onipresente em todos os eventos que circulam a trama da novela, faz com que o espectador se sinta como um condutor da história, como se pudesse controlar o destino do personagem.

“Os jovens e as crianças entram em contato com as narrativas televisivas em que tudo é falado e mostrado e isto possibilita a ampliação de um repertório que favorece os diálogos e tomadas de posição no círculo de amigos. Seu universo de conhecimento tendo também como referência a programação favorita. Além disso, podem viver, ludicamente, a ilusão de controlar o destino do personagem preferido.” (BORELLI, S. 2002:9-10)

3.2 – A câmera como ferramenta

A produção videográfica tem um papel importante no processo educacional e de formação do cidadão. Mas como desenvolver esse trabalho em comunidades? O vídeo pode ser usado de duas formas: a primeira como um instrumento de análise, a partir do estudo de obras cinematográficas e da própria televisão; ou como instrumento de produção, através do aprendizado das técnicas e com a criação de um produto audiovisual. No processo de criação, o segundo depende do primeiro. Assim como a escrita ou a música, o vídeo demanda por parte de quem aprende, uma instrução, dado que são necessários instrumentos e além disso, conhecimentos de linguagem. Existe para este instrumento uma pré-condição de operação, por parte de quem opera e cria de competência expressiva para construção da mensagem.

O projeto Oficinas Curta Cinema se aproveita das duas formas de uso. Em um primeiro momento o vídeo é usado como instrumento de análise de questões pertinentes a produção (processos de montagem, uso de equipamentos e direção de atuação), temas do dia-a-dia da dos participantes da oficina (gravidez, violência, cidadania...), e num processo mais profundo as complicações e os comprometimentos da construção de um material utilizando a linguagem audiovisual (ética, o poder da imagem, o controle da informação). Para essa primeiras reflexões foram utilizados principalmente os vídeos “Dadá”, de Eduardo Vaisman e “A Escada”, de Philippe Barcinski.

No primeiro encontro com os alunos, são discutidos assuntos de livre escolha, temas do seu dia-dia que consideram interessantes de serem apresentados ao grupo, com a consciência de que este tema pode dirigir o produto audiovisual que será produzido. Os assuntos mais discutidos são: gravidez na adolescência, violência na comunidade, políticas sociais, o tráfico de drogas, as diferenças entre a vida em favela e na cidade, possibilidades de emprego e como não poderia deixar de ser, a programação da novela. Mesmo porque, as temáticas das novelas apresentam temas pertinentes a vida dos jovens

em comunidade, não só representando uma realidade como também apresentando tendências e modelos de sucesso pessoal.

O primeiro encontro é como uma terapia de grupo. Os alunos expõem seus problemas e questões que acham relevantes. Através de uma intervenção mínima do orientador com questionamentos, antagonizando ao discurso dos alunos, levam os participantes a contradições que conduzem a um pensamento mais complexo sobre essas questões cotidianas.

Todo esse conhecimento se recicla no tempo compreendido entre o término da aula de um dia e o encontro seguinte. É importante um intervalo entre o momento em que se apresenta para o instante em que se formata um produto sobre o que foi discutido. É porque nesse em que o conhecimento e a reflexão tomam conta do aluno, por esse curto intervalo (de um dia), que passa a observar ao seu redor de forma mais crítica imaginando que isso poderia ser transformado em um produto audiovisual.

4. Nem tudo na televisão é a verdade: o descobrimento das técnicas audiovisuais através de “A Escada” de Philippe Barcinski

4.1 – Análise subjetiva

Na segunda aula, é apresentado “A Escada”, de Philippe Barcinski. O filme, montado em 16mm, é composto por uma seqüência de planos em que o ator principal tenta chegar ao topo de uma escada e nunca consegue. Insistentemente ele sobe e num último momento da seqüência. Quando o plano abre, o que se vê é que o personagem não saiu do lugar onde estava. A trilha de Villa-Lobos é angustiante, a cadência revela o nervosismo e a ânsia do personagem de chegar ao último degrau. Ainda mais, o filme é rodado em PB (Preto e Branco) – “imagem filmada, fotografada ou televisada somente nessas cores”³ e suas gradações - o que cria um ambiente de suspense. Tudo isso, intriga o espectador que começa a se questionar: O que ele quer dizer com isso? Como isso é possível?

Ao questionar os alunos sobre o que quer dizer o filme, em todas as comunidades trabalhadas, o alunos aproximam a idéia de subir a escada com o objetivo de subir na vida, de alcançar um objetivo, de ser alguém e também aproximam a idéia de que o personagem luta contra alguma coisa que não consegue vencer, como o vício das drogas.

Essas análises subjetivas revelam sonhos e dramas da vida do jovem em comunidade. Em sua maioria eles têm o objetivo de “ser alguém na vida”, de atingir um *status* social e de se ver livre do assédio das drogas. Todos estudam ou já terminaram o segundo grau e compreendem que através da educação é possível crescer e se desenvolver como um profissional. Além disso, sabem quão difícil é a luta para atingir um *status* social diferente para quem vive em comunidade.

O primeiro contato com os conhecimentos técnicos da produção cinematográfica se dá na continuidade dessa discussão quando o orientador questiona como é possível construir um filme como aquele, tecnicamente. Assim o aluno começa a perceber que existe um mundo de escolhas que o diretor faz para aparecer na tela. Várias decisões devem ser feitas no momento em que pensa em fazer um filme, não é simplesmente a

³ RABAÇA, Carlos Aberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. 2002:589. complemento meu

montagem de uma câmera em um tripé e “mãos a obra”. A partir desse momento eles compreendem que existe uma linguagem, que é necessário conhecer um alfabeto técnico e suas combinações para escrever uma frase, um parágrafo e depois um produto videográfico.

4.2 – Preto e branco

“A Escada” é uma produção singular para a análise filmica em aulas de cinema porque utiliza forma clara várias técnicas da linguagem audiovisual para a produção de emoções. A começar pela ausência de cores. Os alunos se espantam ao descobrir que o curta foi filmado em 1997. Eles associam a produção em PB como uma peculiaridade dos filmes antigos, e que isso não faria sentido numa produção atual já que as cores propiciam uma maior aproximação da imagem da televisão com o real. E com isso, é possível compreender que na arte audiovisual essa escolha é possível. Através de uma investigação entre eles, descubrem o que o uso do PB pode significar. Na primeira reflexão apresentam a hipótese de que o diretor queria dar a idéia de que o fato ocorreu no passado. Outros afirmam que poderia ser um sonho, que era contraposto pela idéia de que quando se tratava de sonho não era PB a escolha certa e sim um nublado na imagem. Isso revela que certos signos filmicos já existem na experiência de vida dos alunos, eles só devem ser explorados. Apesar do pouco contato com obras antigas, muitos os alunos como referência de suspense à cena antológica do ataque no chuveiro de “Psicose”, de Hitchcock. A partir dessa cena associam também a idéia de suspense ao uso do PB.

Porém o que mais angustia os alunos é a busca para uma resposta de como é possível fazer com que um homem suba a escada por tanto tempo e continue no mesmo lugar. Essa é a questão que mais incomoda. Com isso a investigação sobre o que foi feito para tornar isso tão real começa. O segundo instrumento de investigação é a câmera.

4.3 – Planos e montagem

A câmera se apresenta como um prisma do olho humano. Com uma capacidade registrar um espaço limitado, a câmera não só estabelece o que é importante de ser

apresentado dentro de um espaço físico, mas também oculta o que não é interessa ser mostrado. Essa peculiaridade de ocultar e mostrar já apresenta a grande jogada da linguagem audiovisual, a criação de espaços e realidades virtuais.

A escolha de planos fechado dos pés, das mãos, do rosto delimita o espaço de visão do espectador, de modo que o fato pode ter acontecido em qualquer degrau. O plano aberto da escada só se apresenta no momento em que o personagem se encontra no meio dela. E essa seqüência de planos abertos e fechados revelando a jogada entre o que se mostra e o que se esconde do espectador vai apresentar mais um elemento da produção audiovisual que é o processo de montagem.

A montagem vai representar neste momento a idéia de que nem tudo acontece seqüencialmente. Os alunos começam a descobrir que é possível gravar o fim do filme antes do início. E que isso é normal. Além disso, percebem que existe um momento em que a imagem que se encontra na tela já teve o seu tempo, os alunos compreendem o instante em que o corte se faz necessário, e que deve ter uma outra imagem que entre em seqüência para completar a idéia anterior. “A Escada” é composto por uma série de jogadas entre esses elementos: um plano fechado do pé do personagem mostra que sobe a escada vagarosamente, depois sua mão toca o corrimão como se tivesse subido mais um degrau, na seqüência um plano fechado do seu rosto cansado e tenso passando pelo quadro, mostra que subiu novamente e no momento em seu corpo gira de costas para a escada o plano se abre e revela que ele não subiu um degrau sequer.

4.4 – Sonorização e outras técnicas

Sempre que o personagem se vira de costas para a escada o plano se abre e a trilha para. Nesse momento os alunos percebem a importância que a trilha sonora tem na construção do significado. A escolha da música, o momento em que ela se faz necessária e o momento em que ela deve dar espaço para o som produzido *in loco*, o som direto. O ruído produzido pelo arrastar do pé do personagem em contato com o chão, a respiração ofegante, revelando seu cansaço. Além disso, no momento em que a música para, ouve-se o barulho do vento e sons de passarinhos que aparentemente não estão naquele espaço. E mais uma vez, os alunos percebem que além da imagem, o som pode sugerir a existência de elementos no ambiente virtual criado pelo cinema. Eles

entendem que é possível gravar um passarinho em um lugar qualquer e colocar esse som sobreposto à imagem caótica da avenida Rio Branco e, com isso, produzir um sentido totalmente diferente do que a imagem daquela avenida poderia produzir.

Por que será que aquele homem veste um terno e não *short* e camiseta? Por que é um homem, daquela idade e com aquela aparência? Como foi achada aquela escada? Porque aquela escada? Por que a imagem é tão escura? Quem disse para ele fazer essa cara de cansaço?

Essas perguntas abrem espaço para a discussão sobre quase todas as funções do *set*. Os alunos começam a perceber que existe uma série de pessoas envolvidas na produção e a importância de cada uma: o figurinista, o diretor de arte, o produtor de elenco, o produtor, o diretor de fotografia. Além dos conceitos de direção de atuação.

Todo esse processo de descobrimento dos elementos da produção não são apresentados didaticamente pelo orientador. Ao final da exibição do curta-metragem, começa uma discussão sobre como essa produção se torna possível. As respostas a essa questão são dadas pelos próprios alunos através de questionamentos do professor que levam os participantes a encontrarem a resposta. Através dessa contradição criada pelo orientador, os alunos começam a procurar saídas e respostas para as questões, mostrando que com um pouco de reflexão e o uso do pensamento complexo pode-se encontrar respostas para muitas questões ou então tendências que facilitem na busca à resposta, da melhor forma.

5. – O docudrama como linguagem e a favela como cenário: instrumentos ideais de análise em “Dadá” de Eduardo Vaisman

5.1 – O curta-metragem

A princípio, nos alunos, existe um pensamento dicotomizado que separa o espaço geográfico da cidade em dois lugares: o da favela e o do asfalto⁴. E com isso outras idéias se apresentam da mesma forma como: o mundo rico e mundo pobre, o certo e o errado, o bem e o mal. Isso se discute mais profundamente na terceira aula. Quando se apresenta o curta-metragem “Dadá”. A intenção desta aula é justamente quebrar a idéia bipolarizada do mundo e da produção audiovisual. “Dadá” é um produto híbrido entre documentário e ficção o que já destrói essa tendência do aluno de dicotomizar os gêneros.

O cineasta Eduardo Vaisman selecionou alunos do grupo “Nós do Morro”, no Vidigal, para representar os papéis principais do filme: Dadá, Denis e Dílson. Os personagens cresceram juntos na Favela e são amigos inseparáveis, um dia, porém, Dadá descobre que espera um filho de um traficante do morro e teme que isso possa abalar a amizade entre eles. Os amigos e a comunidade pensam que o filho é de Denis ou Dílson. Misturado a isso, os atores Jonathan Haagensen, Thaísa Medina e Jésus Lino confundem no enredo suas próprias experiências, dando depoimentos sobre suas vidas e fazendo comentários sobre a situação dos personagens e sua comunidade.

O filme começa com um jogo de totó entre Dílson e Denis, Dadá toma posição neutra no jogo, torcendo por empate. Logo após esta cena corta de volta para o bar com os atores debruçados no balcão e o diretor pergunta: “Quem sabe me contar do que se trata a história” e Thaísa prontamente responde. A atriz é uma menina de personalidade forte, que não tem “papas na língua” e acaba representando um papel forte no vídeo não só por conta de sua atuação como Dadá, mas também como si mesma. Na montagem o diretor coloca em seguida o depoimento dos atores estranhando sua atitude de entrevista-los após as gravações. E quando o diretor redireciona a pergunta a eles, exteriorizam todo o seu sentimento de injustiça sobre o que as pessoas do asfalto pensam sobre adolescentes de comunidade: como pessoas que não pensam, como

⁴ conceito criado pelos moradores de comunidade para designar o lugar urbanizado que não tem as características de favela.

mulheres de bandido, como pessoas sem futuro. E eles dizem que com isso vão mostrar quem são. Quando chega esse momento, os alunos resgatam os assuntos discutidos na primeira aula, já que naquele momento se discutia questões de vida na favela, e vida no asfalto, preconceitos e dificuldades.

5.2 – Gravidez na adolescência

Este é o tema central curta “Dadá” e também é um dos temas mais discutidos em sala de aula. Todos conhecem ou tem na família casos de meninas que engravidaram na puberdade. Uma das alunas das oficinas vinhas a algumas das aulas com sua filha no colo, pois não tinha com quem deixar naquele horário.

Dadá, que é manicure, confia a uma de suas clientes que está grávida do traficante do morro. Esta questiona o motivo pelo qual ela não quer que ele saiba, já que a vida de um filho de traficante pode ser bem diferente, com muito mais conforto. Dadá se põe inteiramente contra já que não gostaria de ter seu filho envolvido com o tráfico. A cliente retruca e perguntando: “Então, porque ter esse filho?”

A questão abre espaço para mais um tema muito comum nas comunidades, o aborto na adolescência. A maior preocupação da atriz em relação a ficar grávida é a desaprovação da família, temendo até ser colocada para fora de casa. Jonathan teme mais pela falta de condições de sustentar uma criança com a sua idade. Isso apresenta uma situação crítica na favela, o que leva jovens que temem esse comportamento de sua família a optarem pelo aborto. E não se fala de aborto em clínicas e com tratamentos acompanhados por médicos, mas métodos muitas vezes insalubres conduzidos por pessoas mal preparadas e que podem colocar em risco a vida da própria mãe. Nesse momento torna-se necessário que se enfatize em sala de aula a importância do uso de preservativos. Além do objetivo das oficinas ser o de apresentar a ferramenta audiovisual, há uma obrigação de todo educador de apontar para questões que põe diariamente em risco a vida dos alunos, e não se fala só de gravidez, mas de doenças sexualmente transmissíveis também.

5.3 – Ficção x Documentário

O caráter híbrido de ficção e documentário do curta-metragem “Dadá” confunde muito os alunos no momento em que se procura traçar um limite entre o que é ficção e o que é realidade no curta-metragem.

Essa discussão abre espaço para uma análise muito mais profunda no que diz respeito a verdade dos discursos da ficção e do documentário na ficção. A partir do momento em que se liga uma camera à frente de um entrevistado ele passa a atuar de alguma forma para a lente. A câmera modifica a estruturação natural de um discurso. As vanguardas que se propunham a fazer um cinema comprometido com a verdade: colocando a câmera em um local neutro, ou num local ativo e participante da ação. Jean Rouché e Mario Ruspoli são precursores do cinema verdade e do cinema direto respectivamente.

“O documentarista do cinema direto levava sua camera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouché do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouché era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o papel de provocador.”(BARNOUW, APUD: DARIN, 2004:151)

O curta-metragem “Dadá” usa técnicas semelhantes as do diretor Jean Rouché em filmes como *Chronique d'un Été*. O diretor conduz a cena e interfere pessoalmente no fim, através de perguntas aos atores sobre suas particularidades. Ele monta uma cena que leva os atores a viverem uma experiência e depois dessa experimentação falam a respeito dela. No momento em que termina a cena em que os personagens compram raspadinhas e tentam a sorte, o diretor interfere e pergunta como a sorte pode virar e munidos dessa experiência recente de má sorte, já que as raspadinhas não estavam premiadas, eles apresentam novas e diferentes possibilidades de ter sorte e ser feliz.

A questão realidade x ficção está presente o tempo todo no filme já que a personagem principal do filme e a atriz têm personalidade forte, o que confunde, numa análise mais fria, quando uma termina e outra começa. Na verdade ambas representam a jovem que vive em uma grande favela na zona sul do Rio com caráter e vontade de

crescer, mas que por outro lado mostram seu lado frágil. Essa é a tônica do cinema-verdade. O personagem se confunde com o ator, o diretor interfere durante a gravação, assumindo o papel de um personagem também.

Além disso, o diretor usa da montagem para criar esse ambiente de dúvida. Um trecho que representa bem essa idéia é o momento em que Dadá se prepara para contar aos amigos sobre sua gravidez. No momento da revelação eles ouvem o som de tiros e logo a câmera perde a nitidez da imagem e corta para outra cena. Nesse momento existe uma fronteira muito tênue entre o acaso e o planejado. Produções em comunidade estão muito mais sujeitas e imprevistos deste tipo do que em ruas de Copacabana, por exemplo. É claro que existem formas de se evitar e se resguardar de possíveis imprevistos. No caso das oficinas, representantes da comunidade avisaram a todos os representantes do tráfico de drogas nos morros de que naquele período seriam realizadas oficinas de cinema e de que durante esse dias seriam realizadas gravações. Mas, ainda sim, era preciso que antes da montagem de equipamentos um dos alunos fosse ao lugar da gravação para certificar-se de que ninguém do “movimento” estava lá. Na comunidade da Mineira, a produção teve que cancelar as filmagens. Aquele morro é constituído por um complexo de facções criminosas que não dialogam entre si. Por isso, era muito delicado o trabalho lá, pois não se tratava de um grupo saber que a equipe estava ali. A questão era de que vários grupos que não se comunicam tinham que saber que as gravações estavam ocorrendo e que eles não teriam qualquer atrito durante esse período. Perigoso demais. Com isso as gravações ocorreram na comunidade do Chapéu Mangueira, no Leme. Favela mais tranqüila que recebeu as oficinas para gravações em 2003 e sediou uma das oficinas em 2004.

Depois da questão imprevisto x planejado, Thaísa apresenta sua mãe e avó, que têm um discurso muito protetor e defendem que ela deve continuar a escola de teatro desde que continue estudando, já revelando que sabe que a educação é o melhor caminho para o crescimento profissional e sucesso pessoal. O vídeo produzido pela Mangueira em 2004 apresenta bem essa questão. Marco Aurélio, que é ex-mestre sala da Mangueira, larga a escola de samba e com o apoio da família consegue se formar na faculdade e hoje ajudas as crianças da comunidade a terem o mesmo o sucesso.

5.4 – Sorte e futuro

Quando perguntados sobre a intenção de sair da comunidade, os meninos Jonathan e Jésus têm o desejo de continuar na favela, mas com melhorias em suas casas, já Thaísa confirma que tem vontade sim de sair da comunidade. E que a violência no morro a incomoda. Os meninos defendem que a violência é a mesma no morro e “no asfalto”, tentando manter seu orgulho de ter nascido na comunidade e que quer fazer algo por ela ficando por lá. Thaísa acha isso uma grande besteira.

Na sala de aula, esse tema gera a mesma polêmica. A maior parte das meninas do grupo revela a vontade de sair da comunidade. Enquanto os meninos pensam ao contrário. Ainda existe um romantização da vida na favela que persiste nos garotos dessa idade (a brincadeira, os amigos, a falta de compromisso), enquanto as meninas com algum objetivo na vida percebem que fora da favela podem ter muitas oportunidades que lá dentro são abafadas. Existe uma série de limitações como horário para chegar em casa (porque depois de certa hora pode haver incursões policiais) e os abusos cometidos por traficantes.

Jonathan revela sua tristeza quando percebeu que ser ator não significa ser rico e famoso. Mas ainda sim acredita nesse sonho de chegar lá, ao mesmo tempo que afirma temer esse momento, pois acredita que como não tem a ambição de ser realmente rico, daria todo seu dinheiro para quem precisa. Ele revela a razão de sua força de vontade, diz que sua mãe passou por muitas dificuldades para criá-lo e que ganha forças de vê-la nessa luta, além disso, se sente no dever de provar as pessoas da comunidade, que não acreditam que um menino de favela possa ir tão longe, de que é capaz, de que realmente pode chegar lá.

Tanto Jésus, como Jonathan e Thaísa sabem que além do esforço para conseguir atingir seus objetivos é necessário muita sorte. Na última cena, os três personagens tentam a sorte apostando em raspadinhas, ninguém ganha. Então, o diretor pergunta: “Como é que a sorte pode virar?” Rapidamente, Jonathan responde “Se a gente ganhasse!” Thaísa mostra outra possibilidade de encontrar a sorte: achando um homem que a faça feliz. Isso é algo curioso porque parte da atriz de personalidade forte e que é radical

nas suas colocações, mas que revela um outro ser que também é carente e que sonha com a figura do príncipe encantando.

O diretor tem uma participação muito emblemática no fim do filme. Os atores perguntam a ele o que acha de trabalhar na favela com o “Nós do Morro”. E responde: “Eu não acho nada.” Essa resposta gera indignação no elenco que retruca: “Tem que achar... que diretor é esse não acha? Como você conseguiu ser diretor se não acha nada.” Mais uma vez resquícios do cinema-verdade se apresentam no curta: a intervenção presencial do diretor no filme. Mas dessa vez os atores incitam a participação do diretor. Isso ocorre a partir do momento em que os atores percebem o jogo que acontece entre eles. E num momento eles se sentem a vontade para mudar o rumo das perguntas, voltando-se ao diretor.

5.5 – Dadá, o discurso e o pensamento complexo.

O filme tem um papel muito importante no processo de oficinas, pois apresenta as possibilidades de produção dentro de um universo conhecido dos alunos. E, além disso, não impõe, de certa forma, um modelo de ficção ou documentário. E nessa forma mista e de pensamento complexo que o aluno vai buscar o seu caminho, ele o define.

“O que faz de um filme documentário é o modo como nós o vemos; e a história do documentário tem sido a sucessão de estratégias através das quais os cineastas têm tentado fazer os espectadores verem os filmes deste modo” (VAUGHAN APUD: DA-RIN, 2004:17)

Os questionamentos gerados a partir do filme, levam a um lugar em que os personagens se confundem com os atores. Mais uma vez trazendo os questionamentos do cinema-verdade, de Rouche: Até que ponto os atores também não se tornam personagens? Será que os atores não poderiam estar representando em seus próprios papéis? Onde está a verdade disso tudo? Será tudo mentira? O que é verdade?

Esse é o ponto alto das oficinas. Quando os alunos realmente percebem que muito além da câmera e dos aparatos técnicos de produção existe uma reflexão muito grande sobre o material das reportagens, como a entrevista pode ser conduzida, a questão da atuação, a idéia de discurso e principalmente o universo de absorção de informações pelo espectador. No cinema e na televisão essa questão se torna mais

emblemática para os alunos já que a imagem, para eles, era garantia de verdade. Com isso, é necessário uma reciclagem do pensamento da estrutura de veracidade das informações. Nessa estrutura, o enunciador emite a informação e o receptor vai ser capaz de absolvê-la não só com o seu “prisma intelectual”, como também efetuando uma troca com o criador da obra através de um diálogo com a idéia proposta no filme:

“Como toda estrutura de comunicação, a que designa o verbo ver implica a presença de ao menos dois protagonistas unidos por uma relação de pressuposição recíproca um que vê, o outro que é visto e entre os quais circula o próprio objeto da comunicação, no caso a imagem que um dos sujeitos proporciona de si mesmo àquele que se encontra em posição de recebê-la. O fato de que os dois actantes entre os quais se efetua a transmissão da mensagem aqui icônica ou, mais simplesmente, figurativa possam ora ser confundidos num único e mesmo ator, como no caso do ‘narcisismo’, em que o observador contempla o seu próprio reflexo, ora corresponder a dois atores distintos que dividem entre si os papéis de emissor e receptor (numa relação de comunicação, nesse caso, transitiva) não modifica em nada a organização da sintaxe inter-actancial subjacente, que, por definição, permanece indiferente às variações mais superficiais concernentes à organização do dispositivo actorial.” (LANDOWSKI - In: NASCIMENTO, 2002:4)

6 – Possuindo a tela: o desenvolvimento do próprio filme

Com o fim das aulas teóricas e de construção de roteiro, iniciou-se o processo de gravação. Esse momento é de grande expectativa dos alunos, já que durante todo o tempo os alunos tiveram pouco contato com a câmera, que é considerado o instrumento mais cobiçado por eles.

Nas aulas a câmera é apresentada como uma caneta ou um pincel. Não tem valor possuir a ferramenta se não souber como construir a obra e os efeitos que esse meio pode produzir.

Nos processos de produção de documentário, às primeiras entrevistas, os alunos começam a descobrir como posicionar a câmera, fazer o foco, como e onde posicionar as cabeças de luz, como posicionar os microfones (lapela, direcional e de mão), o funcionamento do tripé, enquadramentos. Para a primeira gravação de entrevista, é sempre escalado o entrevistado que possui mais tempo para a produção, já que neste momento é necessária a disponibilidade de tempo para que os alunos possam explorar as possibilidades da entrevista e disposição do entrevistado no quadro. Os participantes a essa altura da oficina, já compreendem como se preparar para a gravação. A condução da aula é feita pelo orientador assim como se conduz uma entrevista. Ao invés do sistema vertical de ensino, a aula acontece com uma seqüência de perguntas que leva o aluno a descobrir as técnicas a partir da sua própria história. Com isso, os alunos já tiveram a experiência de serem entrevistados e agora trocam de posição com o orientador para assumir sua função desenvolvendo seu trabalho agora para tirar informações das pessoas.

O nervosismo é incipiente na maioria das primeiras experiências de alunos na entrevista. Isso fica claro na postura dos alunos durante a gravação, duro, sério, sem sorriso, perguntas secas. Nesse momento é necessária uma intervenção. Deve estar claro que é preciso conquistar a simpatia do entrevistado para deixá-lo à vontade e para que ele possa contar tudo que o interessa ao trabalho do entrevistador. A câmera intimida os entrevistados, logo, a função do repórter de quebrar a frieza do personagem com a câmera primeiro conquistando o seu olhar depois a sua simpatia, fazendo com que o entrevistado esqueça que está sendo filmado, ou que sintam-se um pouco mais a vontade.

Antes da entrevista, os alunos que assumem os papéis de produtor e repórter conversam com o entrevistado e introduzem o tema da gravação. Enquanto isso, o operador de câmera busca imagens que possam ilustrar o produto audiovisual naquele espaço, além de procurar o local ideal para a realização da gravação.

Toda a turma participa junta de todas as funções. Os que se interessam por operação de câmera, revezam a função e decidem em grupo o que deve ser feito. Na produção todos trabalham em conjunto para a solução dos problemas e isso ocorre em todas as funções do set.

O trabalho desenvolvido em grupo, faz com que todos percebam que estão juntos na busca de um objetivo comum: a produção do curta-metragem. E nessa busca, cada um deve executar suas tarefas com afinco para que o produto final seja alcançado. A responsabilidade dada ao aluno no processo de produção faz com que ele desenvolva a sua maturidade profissional e o senso de compromisso. Em muitos momentos da oficina não se fez necessária a cobrança do orientador, pois na estruturação da equipe os próprios alunos-produtores exerciam essa função. O professor somente conduziu os conhecimentos técnicos e práticos. Eles tiveram a noção de que o produto será fruto do trabalho deles e que, caso não se comprometam com o processo, perderão uma oportunidade única de desenvolver algo que muito dificilmente teriam oportunidade: fazer seu próprio filme.

7 – Com o dedo na tela: o desenvolvimento do senso crítico.

O organizador deste projeto nunca teve a intenção de formar profissionais na área de audiovisual com as oficinas. O objetivo está concentrado no desenvolvimento do senso crítico dos alunos. De modo que o aluno a partir do momento em que compreende como funciona a estrutura do meio de comunicação de massa ele pode analisá-lo com mais precisão. E a partir do momento em que o aluno se torna um analista ele desenvolve a sua capacidade intelectual através de uma percepção mais detalhada e analítica da produção de cinema e televisão, ele pensa o filme. No quadro abaixo produzido Francis Vanoyene e Anne Goliot-Lété no livro *Précis d'analyse filmique* é revelada a diferença entre as reflexões e o processo de assimilação de informações do simples espectador e o espectador analítico.

Espectador normal	Analista
Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional.	Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada.
Percebe vê e ouve o filme, sem designio particular.	Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita e procura indícios.
Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele.	Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses.
Processo de identificação.	Processo de distanciamento.
Para ele, o filme pertence ao universo do lazer.	Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual.

(VANOYNE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne; 1994, p.18)

Durante todo o processo de oficinas os alunos trazem para a sala de aula e também nos dias de gravação perguntas sobre como a televisão produz certos efeitos. No momento em que os alunos começam a questionar o que é veiculado, o objetivo é alcançado. Não é necessário que o aluno compreenda todo o sistema de produção audiovisual, mas que pense nesse formato como um meio que, como qualquer outro, manipula informações. Que a partir do momento em que se elegem conteúdos para serem exibidos, destaca-se o que é mais importante e esconde-se o que não importa para o autor. Não existe uma verdade e sim uma versão de um fato. A partir do momento que

aluno percebe essa relação entre verdade e construção de um discurso que se propõe verdadeiro, ele passa a criticar e buscar elementos que coloquem em questão a matéria e pensa sobre ela. O aluno não fica mais inerte às informações que vêm de todo canto na sociedade contemporânea.

8 – Considerações finais

Fica claro neste momento, que o desenvolvimento do conhecimento audiovisual nas camadas populares pode mudar a estrutura que rege o país. Mas é possível entender também que não é somente a aplicação isolada de projetos deste tipo que vai criar um novo pensar sobre o Brasil. É preciso compreender que esse tipo de atividade teria muito mais sucesso caso existisse uma estrutura permanente de desenvolvimento de workshops e oficinas: com a formação de profissionais em audiovisual capazes de ministrar essas oficinas criando uma perpetuação do conhecimento sem a re-intervenção do assistente social. Além disso, é preciso formar profissionais de outras áreas como marketing e administração para que esse projeto se sustente também financeiramente. O trabalho passa a ser executado, gerido e monitorado pelos próprios alunos e profissionais formados pelo centro técnico.

Se refere aqui a construção de centrais de formação comunitárias. Com o desenvolvimentos desses centros, em longo prazo, pode-se criar uma rede de produção comunitária que começaria a implementar um novo olhar sobre o Brasil, um novo pensamento de nação que partirá na iniciativa popular. Para que exista uma possibilidade de mudança através das camadas populares é necessário que haja um estímulo do pensamento, da articulação de idéias, da associação de conteúdos, para com isso, desenvolver novas possibilidades de transformação a partir de pessoas de fora da elitista classe intelectual brasileira.

9 – Referencias bibliográficas

ACIOLI, Socorro. **A prática da educomunicação na fundação casa grande.** CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte, 2003. 1 CD-ROM

BACCEGA, Maria Aparecida. **Televisão e escola: aproximações e distanciamentos.** CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador, 2002. 1 CD-ROM

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Jovens em São Paulo: recepção, ficção seriada e hábitos de ver TV.** CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador, 2002. 1 CD-ROM

CALIL, Ricardo. **Panelas da Cultura.** Disponível em www.nominimo.com.br acesso em 25.09.05

CAPISTRANO, Tadeu. **À pele da película: vias e veias do sensorialismo cinematográfico.** CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte, 2003. disponível em www.intercom.org.br acesso em 19.10.2005

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido – tradição e transformação do documentário.** Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004, 448p.

GARCÍA MOTTA, Luiz. **Planificación de la comunicación en proyectos participativos.** Manuales Didático. Quito, Ciespal, 1984. 165pg.

GOMES, Edison; LIMA, Rafaela Pereira. **Rede jovem de cidadania: reflexões sobre as potencialidades de uma rede de comunicação comunitária.** CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte, 2003. 1 CD-ROM

MEDITSCH, Eduardo; FARACCO, Mariana Bittencourt. O pensamento de Paulo Freire sobre jornalismo e mídia. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, v.26, n.1, p.25-46, jan/jun. 2003

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. **Comunicação e produção do sentido**. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador, 2002. 1 CD-ROM

PAIVA, Clarice Amaral. **Um mundo e poucas vozes**. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador, 2002. 1 CD-ROM

PAIVA, Raquel. Estratégias de comunicação e comunidade gerativa. In: PERUZZO, Cícilia M. Krohling. **Vozes Cidadãs**: Aspectos teóricos e análises de experiências de comunicação popular e sindical na América Latina. São Paulo: Angellara, 2004. p. 57-73.

RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário da Comunicação**. 2ed., Rio de Janeiro, Campus, 2001.

SANTOS, Dely Bezerra de Miranda. **Normatização de Trabalhos Acadêmicos**. 1.ed., Seropédica, UFRRJ, 2003, 93p.

SILVA, Marco. **Sala de aula interativa**. 1.ed., Rio de Janeiro, Quartet, 2000, 232p.

VANOYNE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Tradução de Marina Appenzeller. **Ensaio sobre a análise filmica**. 3ed., Campinas, Papyrus, 1994.

VASCONCELOS, Paulo Alexandre Cordeiro de; LIMA, Eunice Santos. **Mídia e educação imagem – o tempo e o jovem**. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte, 2003. 1 CD-ROM

ANEXO 1

DVD contendo os seguintes vídeos:

- **Vinheta Institucional Criança Esperança, Oficinas Curta Cinema, 2003**
- **Jovem Democracia – Bonsucesso, 2004**
- **Manga Virtuosa – Mangueira, 2004**
- **Cidade de Deus – Cidade de Deus, 2003**
- **Inconsequências – Cidade de Deus, 2004**
- **Sintonia no Topo – Morro do Cantagalo, 2003**