



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Marcio Blanco Chavez

**A questão da autoria na produção de filmes em duas oficinas de
formação audiovisual**

Rio de Janeiro

2014

Marcio Blanco Chavez

A questão da autoria na produção de filmes em duas oficinas de formação audiovisual

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C512 Chavez, Marcio Blanco.
A questão da autoria na produção de filmes em duas oficinas de
formação audiovisual / Marcio Blanco Chavez. – 2014.
101 f.

Orientador: Fernando do Nascimento Gonçalves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Autoria – Teses. 2. Cinema na educação – Teses. 3. Subjetividade
– Teses. I. Gonçalves, Fernando do Nascimento. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 791:37(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou
parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcio Blanco Chavez

A questão da autoria na produção de filmes em duas oficinas de formação audiovisual

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e Cultura.

Aprovada em 26 de março de 2014

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves (Orientador)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof.^a Dra. Patricia Rebello da Silva
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof. Dr. Cezar Migliorin
Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro

2014

AGRADECIMENTOS

À minha família que sempre esteve por perto com seu amor.

À Karine Mueller que sempre acredita, que me acompanha e nos momentos difíceis me conduz.

Aos meus guias e protetores.

Ao tempo que tudo concebe e transforma.

Aos companheiros de jornada do Ppgcom da UERJ, professores e funcionários, que amparam a construção do conhecimento.

Ao meu orientador Fernando Gonçalves, sempre disponível ao diálogo, uma escuta generosa, um comentador preciso, um incentivador.

Aos integrantes da banca Cezar Migliorin e Patricia Rebello que forneceram opiniões úteis e uma avaliação interessada da pesquisa.

Aos realizadores dos filmes que fazem parte desta pesquisa.

As pessoas que muito gentilmente cederam atenção e trabalho para que esta pesquisa se realizasse: Viviane Ayres (Cinemaneiro), André Sandino (Cinemaneiro), Luiz Cláudio Lima (Núcleo Arte Grécia / Subúrbio em Transe), Taíris Oliveira, Walter Fernandes, Lourenço Cezar, Guilherme Cezar de Oliveira, Sabrine Muller, Ramon Bezerra, Fernanda Bruno, Theresa Medeiros.

Ao Tito, a vida que se renova.

RESUMO

CHAVEZ, Marcio Blanco. **A questão da autoria na produção de filmes em duas oficinas de formação audiovisual**. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

É na intersecção entre o campo do audiovisual e o da educação que se localiza o interesse desta pesquisa. Ela parte da premissa que o meu objeto é aquilo que é passível de ser mapeado, um dispositivo de subjetivação que se dá no entrecruzamento de elementos presentes, de maneira mais ou menos direta, nos processos de fabricação de filmes em duas oficinas de formação audiovisual: oficina Cinemaneiro e oficina de vídeo do Núcleo Arte Grécia. Apoiando-se metodologicamente na Teoria Ator Rede, de Bruno Latour, esta pesquisa irá apresentar um rastreamento da rede sóciotécnica a partir das figuras discursivas presentes nos créditos dos filmes produzidos nessas oficinas: "No Limite do Horizonte", "Complexo de Juninho" e "Kurú, o valor da amizade". Esta pesquisa considera que a investigação sobre a autoria desses filmes revela muito sobre os modos de construção de visões de mundo implicados nos processos de formação em questão.

Palavras-chave: Audiovisual. Educação. Coletivo. Metodologia

ABSTRACT

CHAVEZ, Marcio Blanco. **The question of authorship in film production in two workshops audiovisual training**. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

It is in the intersection between the audiovisual field and the education that is the interest for this research. It starts from the premise that my object is what is able to be mapped device, a subjectivity that occurs in the intersection of elements present in a more or less direct way, the manufacturing processes of films made in two workshops audiovisual training: oficina Cinemaneiro e oficina de video Núcleo Arte Grécia . Using Actor Network Theory, by Bruno Latour, this research will present a tracking of socio-technical network from discursive figures present in the credits of films produced in these workshops: "No limite do horizonte", "Complexo de Juninho" and "Kurú, o valor da amizade". This research considers that the investigation into the authorship of these films reveals much about the ways of constructing worldviews implicated in the formation processes in question.

Keywords: Audiovisual. Education. Collective. Methodology

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	7
1	O ESPECTADOR COMO CRIADOR NO ENSINO DO AUDIOVISUAL.....	18
1.1	O uso do vídeo pelos movimentos sociais no Brasil.....	18
1.2	Reduzindo distâncias entre espectador e criador na oficina Cinemaneiro.....	24
1.3	Audiovisual e Geografia se unem na oficina do Núcleo Arte Grécia....	30
1.4	As distâncias entre espectador e criador no processo de formação...	33
2	AUTORIA NOS FILMES DE OFICINA.....	40
2.1	A autoria no cinema.....	40
2.2	A autoria como gestão na direção de “Kurú, o valor da amizade”	43
2.3	A autoria no cruzamento entre audiovisual e educação em “No Limite do Horizonte”	51
3	A FICÇÃO COMO CAMPO DE NEGOCIAÇÃO ENTRE A RAZÃO E O AFETO.....	59
3.1	Representação e afeto na escrita de “Complexo de Juninho”	59
3.2	A ficção da oficina e a ficção de “Kurú”: uma analogia.....	66
3.3	“No Limite do Horizonte” e a importância dos afetos na construção do espaço geográfico.....	69
4	A CONSTRUÇÃO DA VISIBILIDADE DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE OFICINA.....	74
4.1	A afetação mútua entre os filmes e suas vias de circulação.....	74
4.2	A ficha de inscrição faz o filme se dizer “coletivo”	76
4.3	A primeira exibição pública de “Kurú” e “Complexo de Juninho”	77
4.4	A circulação da obra legitima a autoria.....	79
4.5	De quem é a obra?	83
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
	REFERÊNCIAS.....	93
	ANEXO A - Cronograma de aulas da oficina Cinemaneiro.....	99
	ANEXO B - Argumento de Kurú, o valor da amizade.....	100

INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa é o desdobramento de um percurso de 14 anos, iniciado quando ainda era aluno de graduação em cinema na Universidade Federal Fluminense. Nesse trajeto, que iria durar 04 anos, passei por diversas disciplinas que aos poucos me introduziram nesse vasto campo de estudos que é o cinema. Tomei contato com diversas formas de tratar o som e a imagem, conheci cinematografias, diretores, gêneros e todo um universo até então desconhecido se abriu. Esse caminho foi percorrido não sem dificuldade e espanto diante da complexidade que é a arte cinematográfica, atravessada por inúmeras áreas de conhecimento, o que contrastava com o gesto banal de assistir a um filme como espectador. Tendo trabalhado em alguns filmes nesse percurso, em diversas funções, a ponte estabelecida entre teoria e prática forjou em mim o sentido do cinema como forma de intervenção no mundo. Na metade do curso resolvi fazer uma oficina em uma favela que ficava ao lado do campus. Ali passei muitos momentos dos últimos dois anos de universidade conversando sobre cinema. Esse meio de expressão estética acabou por promover e facilitar a convivência, a troca de conhecimentos e a construção do afeto entre seus participantes. Os quatro movimentos entrelaçados: o de ver um filme por prazer; o de estudar o cinema por uma necessidade de compreender e ampliar o sentido desse gesto; a realização de algumas obras; e a relação, mediada pelo cinema, com moradores daquela comunidade tiveram um forte impacto na minha vida, na minha subjetividade.

Após a conclusão da graduação esses quatro movimentos continuaram se desenvolvendo e, como em uma dança sem coreografia, seguiram desenhando linhas de força que hora se encontravam, hora se distanciavam mas sem jamais perderem a relação entre elas. Desenvolvi e participei de várias experiências de ensino em oficinas, escolas e organizações não-governamentais. Ao mesmo tempo, de maneira informal, continuava minha pesquisa, tomando conhecimento de outras experiências na cidade e no país que uniam educação e cinema, anteriores ou concomitantes a minha própria. Ganhava a percepção de que essas experiências se multiplicavam a

medida que um novo ciclo de inovação tecnológica impulsionada pelo digital ia se disseminando pela sociedade brasileira, a exemplo do que acontecera em outros períodos, como foi o caso da chegada da tecnologia do vídeo no país no início dos anos 80.

Em 2007 os quatro movimentos se encontraram na criação do Festival Visões Periféricas, idealizado e coordenado por mim em suas sete edições. O Visões nasceu com a proposta de discutir e divulgar a produção de projetos educativos em espaços populares que lançam mão do audiovisual em alguma etapa do seu processo metodológico, seja como um fim em si, seja como meio para se alcançar outros objetivos de interesse dos projetos. O festival começou com 180 inscrições, reunidas em 06 mostras, e pulou para uma média de 500 inscrições por edição nos últimos 02 anos, basicamente no formato de curta-metragem. O número de mostras também cresceu, tendo dobrado de número na última edição em 2012 e incluído produções da região ibero-americana. Hoje, uma de suas principais mostras é a Visorama, que reúne filmes produzidos em oficinas, escolas livres e projetos sociais.

O desejo desta pesquisa surge de uma evidência reiterada ao longo de 07 anos fazendo a curadoria da mostra Visorama. Uma parte relevante de filmes nela inscrita preenchia uma ou mais funções de equipe utilizando o termo “coletivo(a)”. Geralmente o termo é associado à função “direção” mas ele também podia ser encontrado em funções como “roteiro” e “produção”. Dentro dessa mostra tais filmes contrastavam com outros onde as funções continham nomes de pessoa física, um modo mais comum de se preencher as funções de uma equipe de filmagem. Essa evidência colocou em um primeiro momento duas perguntas: afinal o que quer dizer o uso do termo “coletivo” no caso desses filmes que chegam ao Visões Periféricas? O que os diferenciaria de filmes que atribuem suas funções a nomes próprios?

Como coordenador do Visões Periféricas considero ser uma de suas missões provocar uma reflexão sobre os processos de fabricação dos filmes que participam dele, ouvir os indivíduos que participam desses processos, incluindo aí o público do festival se consideramos que o processo não termina com a produção da obra mas se estende até a sua exibição. Um dos pontos que sempre me interessou e que procurei explorar nos debates das duas últimas edições foi acerca da metodologia de ensino.

Ainda que houvesse um esforço dos realizadores e coordenadores envolvidos nos projetos para falar sobre o assunto sentia que as falas deixavam lacunas e que o tempo de debate era insuficiente para esclarecer minhas dúvidas. Além disso, contribuía para provocar essa insatisfação a percepção de uma certa idealização nas falas acerca do uso do termo coletivo nos créditos, o que se chocava com a minha própria experiência sobre os procedimentos usuais de produção de um filme, onde há uma nítida hierarquização de funções e onde cada uma delas é desempenhada por um indivíduo – ou até mais de um – pessoa física. As falas não equacionavam a relação entre as decisões que forçosamente devem ser tomadas no processo de realização de um filme e o próprio processo pedagógico dos projetos onde esses filmes são realizados.

Partindo dessa percepção esta pesquisa se inicia com um levantamento de filmes no banco de dados do Festival Visões Periféricas. Foi usado como filtro de levantamento a ocorrência do termo coletivo (a) apenas na função “direção”. Não é objetivo fazer uma análise estatística mas, apenas para marcar a relevância desse conjunto, em três anos (2010 a 2012) foram encontrados 101 filmes inscritos onde consta a palavra “coletivo(a)” na função direção. Um dos filmes desse conjunto foi escolhido para fazer parte dessa pesquisa: “No Limite do Horizonte.” É uma realização em parceria do Cineclube Subúrbio em Transe, da oficina de vídeo do Núcleo Arte Grécia (NAG) e do Ponto de Cultura Carpintaria de Montagem. Ele foi inscrito e exibido no festival em 2012 como “direção coletiva”.

Quando a pesquisa tem início nesse mesmo ano a ideia era investigar apenas filmes já finalizados que apresentassem o uso do termo “coletivo” na direção. Por questões metodológicas surgiu o desejo de se investigar outros filmes a partir do acompanhamento *in locu* de seus processos de fabricação. Nessa época teve início na cidade a realização de uma oficina de cinema realizada pelo projeto Cinemaneiro, que já havia participado do Visões Periféricas. Em edições passadas do festival essa oficina compareceu com filmes utilizando o termo “coletivo” na ficha de inscrição. Isso fica evidente na consulta ao banco de dados. Decidiu-se então acompanhar a produção dos filmes nessa oficina para se investigar o possível uso do termo “coletivo” nesse caso. Dessa forma, surgem os outros dois filmes que fazem parte do objeto:

“Kurú, o Valor de uma Amizade” e “Complexo de Juninho”. Eles foram realizados no período de 15 a 03 de Maio de 2013. Embora já tenham sido finalizados e exibidos publicamente, eles não foram inscritos na edição 2014 do festival¹. Nos créditos finais desses dois filmes todas as funções, dentre elas a de direção, são atribuídas a nomes de pessoas físicas. Houve então uma adaptação da proposta inicial e o interesse desta pesquisa se deslocou para a questão da autoria nos filmes. A pesquisa passou a se concentrar na investigação dos enunciados que faziam emergir diferentes figuras de discurso – o “coletivo” no caso de “No Limite do Horizonte”, e o uso de “nomes próprios” ocupando as funções no caso de “Kurú” e “Complexo de Juninho”.

É na intersecção entre o campo do audiovisual e o da educação que se localiza o interesse desta pesquisa. Ela parte da premissa que o meu objeto é aquilo que é passível de ser mapeado, um dispositivo de subjetivação que se dá no entrecruzamento de elementos presentes, de maneira mais ou menos direta, nos processos de fabricação dos filmes. Deleuze considera o dispositivo uma maquinação, um conjunto de forças heterogêneas que, reunidos sob uma arquitetura, distribuem o visível e o invisível. Os filmes desta pesquisa são resultado desse conjunto de forças que convergem em dado momento para a sua materialização mas que não se esgotam neles, e como tal, podem ser vistos como enunciados não discursivos que produzem efeitos de subjetivação. Por sua vez a maneira como as figuras discursivas são dadas a ver nos filmes – o termo “coletivo” na ficha de inscrição ou os nomes próprios nos créditos – emergem no interior de regimes de enunciados que mobilizam oficina, escola, manuais, máquinas de captação de imagem e som, roteiro, alunos, facilitadores, festival, território, etc.

Desde que o Festival Visões Periféricas surgiu ele reúne e sistematiza um amplo panorama de projetos de todo o Brasil que estimulam jovens, em sua maioria, a dar os primeiros passos na produção audiovisual. Alguns desses jovens tem a oportunidade de participar pela primeira vez de um festival e trocar experiência com realizadores de outros lugares do país. Esta pesquisa assume que a relação ensino-

¹ Kurú, o valor de uma amizade e Complexo de Juninho foram produzidos no intervalo entre uma edição e outra do Festival Visões Periféricas. No momento que essa dissertação é redigida a inscrição para a edição 2014 ainda não estava aberta.

aprendizagem desses projetos compõe um conjunto heterogêneo de forças onde indivíduos se posicionam em relação a elas e se constituem como sujeitos. Portanto, não existe um sujeito pronto e acabado mas processo de subjetivação. No caso desta pesquisa este processo se dá no entrecruzamento de linhas de força que têm origem em diversos campos de atividade, desde a etapa de captação de recursos para financiamento das oficinas, passando pelas metodologias de ensino, produção dos filmes até o momento em que estes chegam ao público.

Os termos ou nomes nos créditos que geralmente acompanham uma obra audiovisual podem ser vistos como rastros desse processo. Eles evidenciam uma certa maneira de organizar a produção dos filmes. A equipe é dividida por funções e estas são análogas as etapas que uma obra cinematográfica percorre para ser produzida. Cada etapa por sua vez tem uma forma de organizar e distribuir responsabilidades por indivíduos reconhecidos pela competência para assumir aquele trabalho. Geralmente é assim que acontece mas é claro que esse modelo pode ter suas exceções. Por sua vez, nas oficinas de vídeo que fazem parte desta pesquisa temos uma situação em que indivíduos são estimulados a produzir filmes sem que possuam uma experiência prévia com esse trabalho, portanto, estariam em uma situação de aprendizagem, “aprendendo” a fazer filmes. Esta é a regra geral mas que também pode ter suas ressalvas.

O processo de fabricação dos filmes se dá no cruzamento de dois regimes de enunciado, o do cinema que estabelece uma maneira de organizar os créditos de uma obra com base na experiência dos realizadores. E outro, o da educação que presume que o público alvo dos projetos não tem experiência ou não sabe produzir um filme. O encontro entre esses dois regimes tem como efeito produzir ações por parte de todos os envolvidos. É nesse encontro que acontecem os processos de subjetivação nas oficinas. Para efeito desta pesquisa considere-se um rastro desse processo a forma como os créditos são organizados nos filmes. No caso dos filmes que são abordados um deles se inscreve no Festival Visões Periféricas como direção coletiva. Os outros dois atribuem a mesma função (e outras mais) à pessoas físicas em seus créditos. O que motiva que em cada um deles estabeleça um modo diferente de nomear tais funções? Essa pergunta irá permear esta investigação do início ao fim e seus

desdobramentos irão procurar fazer ver os processos de produção subjetiva que parecem atravessar e produzir essas nomeações.

A pesquisa toma emprestado o campo conceitual de produção de subjetividade do trabalho em conjunto de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Eles estão de acordo em que a subjetividade é produzida pelas redes e campos de forças sociais. Eles afirmam que não há sujeito mas processo de subjetivação. Para Guattari subjetivação é:

(...) o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva. (GUATTARI, 1992, p.19)

A principal hipótese desta pesquisa é que os enunciados que organizam de distintas formas as figuras discursivas presentes nos créditos dos filmes em questão tem muito a dizer sobre a relação ensino-aprendizagem das oficinas e os processos de subjetivação que tal relação implica. As linhas de força que atravessam a realização dos filmes propõe modos de sentir e induzem formas de subjetividade que estão em sintonia com os modos de fabricação ou as metodologias de cada uma das oficinas, bem como das visões de mundo que delas fazem parte. Ao mesmo tempo essa operação tem um impacto na estética das obras que nesta pesquisa serão observadas em função das condições de aprendizagem, produção e visibilidade (formas de circulação e de legitimação) de cada filme.

Quais as condições que permitem diferentes configurações nos créditos de cada filme? Elas não estão dadas a priori, é preciso torná-las visíveis, mas não se trata de um segredo que iremos revelar, algo de oculto por detrás dos filmes. Uma vez colocado que o objeto desta pesquisa encontra-se na relação entre várias forças que o atravessam, é preciso estabelecer uma maneira de **rastrear as associações** de forças heterogêneas e caminhar entre elas. Nesse sentido usaremos a Teoria Ator Rede, de Bruno Latour. A TAR é, antes de tudo, um método, um caminho para seguir a construção e fabricação dos fatos. Um dos efeitos propiciados por esta teoria-método é o de evidenciar que os elementos podem ter a capacidade de agenciar ou produzir efeitos, ações e mudanças num dado contexto. Os filmes não serão

analisados como obra fechada em si, mas como desdobramentos de agências e mediações presentes em seu processo de realização. No caso de nosso objeto, entenda-se como **agência** a capacidade que tem os diversos **actantes** envolvidos (alunos, facilitadores, oficinas, escolas, discursos, objetos, etc.) de incidir no processo de aprendizagem e produção dos filmes, modificando-os de acordo com os seus próprios interesses e visões de mundo. É preciso aqui esclarecer que o termo actante² não se refere apenas a humanos nem supõe que ele exista de forma autônoma. Dentro da relação de aprendizado que se estabelece nas oficinas não são apenas os humanos ou instituições que agem. Existe uma série de artefatos técnicos (câmeras, manuais, filmes, etc.) que incidem sobre a relação, fazendo com que o curso da ação nesse contexto assuma direções previsíveis ou inesperadas no processo de produção dos filmes. Os próprios filmes serão considerados actantes na medida em que eles incidem nos processos de subjetivação na oficina. Os actantes também podem agir pela **mediação**. Eles transformam e modificam o significado ou os elementos que supõe devem transportar na medida que incidem sobre o curso da ação. Latour difere mediador do intermediário³.

Sempre que nos deparamos com um fato visto como “natural” podemos rastreá-lo como efeito de uma **rede** de mediações que subtraem elementos, acrescentam outros ou apenas os transmitem adiante. A rede não é uma coisa e que teria forma aproximada de pontos interconectados, ela é “uma expressão que serve para verificar quanta energia, movimento e especificidade são capazes de capturar nossos próprios informes” (LATOURE, 2005, p.190). Quanto menos esse fluxo de ações for transformado pelos mediadores mais “natural” ele parecerá, mais ele se aproximará da ordem dos fatos.

Embora a realização de um filme de formação já contenha por si só um grande potencial de controvérsia ao unir condições de produção diferentes esta pesquisa não

² “Ele não é a fonte de uma ação senão um branco móvel de uma enorme quantidade de entidades que convergem até ele.” (LATOURE, 2005, p.73) No caso desta pesquisa é importante compreender a importância de se atribuir também capacidade de ação a não-humanos.

³ Intermediário seria o que “transporta significado ou força sem transformação: definir seus dados de entrada basta para definir seus dados de saída”. Já o mediador “por simples que ele possa parecer, pode virar algo complexo; pode levar a múltiplas direções.” (LATOURE,2005,p.63)

procura confirmar se os filmes são ou não realizados coletivamente ou se a distribuição de funções nos filmes entre participantes respondeu a algum critério coerente. Partindo do princípio que todo fato é uma construção coletiva, e no caso de um filme isso ainda é mais evidente, o que se quer investigar é os efeitos de subjetivação que resultam da organização dos créditos nos filmes. As figuras discursivas que aparecem nos créditos são apenas um ponto de partida para se investigar isso. Em outras palavras, como as condições que tornam visível os filmes e seus créditos se configuram como produtoras de subjetividade para os envolvidos no processo. Essa é uma pergunta que estará presente como foco de análise em todos os capítulos.

Vistos como aquilo que Foucault chamou de “enunciados não-discursivos” (DELEUZE,2005) seguiremos o trabalho de fabricação dos filmes, dos sujeitos, dos objetos; fabricação que se faz em **redes-sociotécnicas**, através de alianças entre actantes humanos e não-humanos. No caso de “No Limite do Horizonte”, uma vez que o filme já se encontrava acabado quando esta pesquisa foi iniciada, uma parte do rastreamento de seu processo de produção foi feito através de entrevistas com os actantes envolvidos. Outra parte foi feita analisando-se qualquer tipo de actante que houvesse deixado rastros acerca da produção do filme, sendo ele próprio considerado um actante. A internet foi fundamental para seguir os rastros de algum desses actantes (oficina, alunos, professores, cineclube). A partir da observação de seus créditos no site do Festival Visões Periféricas, também considerado um actante importante nessa rede, identificamos e entrevistamos alguns indivíduos que a partir de seus depoimentos nos levaram a outros. Assim fomos restituindo o movimento de fabricação do filme.

Em “Complexo de Juninho” e “Kurú” a observação dos processos de produção e de “autoria” foi feito *in locu*, durante o processo de sua fabricação. A Oficina Cinemaneiro, onde eles foram produzidos, teve duração de 03 semanas. Durante esse tempo pude acompanhar e registrar em áudio e vídeo alguns momentos-chaves: a primeira aula, os primeiros exercícios com equipamento de captação, a primeira reunião para escrever o roteiro, o dia de gravação, a edição do filme e sua primeira exibição para moradores da Maré, onde a oficina aconteceu e o filmes foram

produzidos. Trata-se de uma outra forma de rastreamento pois neste caso participei como observador dos momentos em que o filme foi fabricado antes dele virar uma “caixa preta”⁴. Além da observação foram feitas entrevistas com alguns dos participantes envolvidos na produção do filme. Ao contrário de “No Limite do Horizonte” esse curta não foi inscrito no festival.

Na verdade, a investigação de processos de produção de subjetividade pressupõe quase sempre um processo em curso. No caso de se rastrear processos que partem de filmes prontos e acabados a dificuldade de se instalar em um experiência que remete ao passado é evidente. Portanto, acompanhar a fabricação dos filmes *in locu* foi fundamental para esta pesquisa pois abriu a oportunidade de se acompanhar um momento em que praticamente toda a rede de forças ao qual o objeto se encontra conectado estava presente e atuante.

Os filmes que fazem parte desta pesquisa foram escolhidos levando em conta o tempo de existência dos projetos, a sua relação com o Festival Visões Periféricas e a localização de forma que o acompanhamento da oficina e o contato com os envolvidos pudesse ser feita de forma mais frequente e direta. Além desses pontos já enumerados, vale destacar que ambos os projetos atendem um público morador de regiões da cidade consideradas “periféricas”, o que reforça a importância da pesquisa como instrumento útil de reflexão no âmbito de políticas públicas para esses segmentos da população.

A partir das perguntas provocadas pelos filmes, a pesquisa procura contribuir para o debate acerca da relação entre educação e audiovisual que atualmente é realizado em diversos fóruns espalhados pelo país, sendo o próprio Visões Periféricas um deles. A discussão dessa relação ganhou fôlego com o projeto de lei de nº 7.507, de 2010, que incorpora e acrescenta a Lei nº 9.394, de 20 de Dezembro de 1996, das diretrizes e bases da educação nacional, no seu artigo 26, parágrafo 6º, a obrigatoriedade de exibição de filmes e audiovisuais de produção nacional nas escolas de educação básica.

⁴ Latour retira esse termo da cibernética onde “caixas pretas” são colocadas no lugar de sistemas muito complexos.

Embora a aprovação desta lei seja um passo adiante para a aproximação dos dois campos, ela se limita a garantir a exibição de filmes dentro da escola. Nesse sentido a relação audiovisual e educação ainda se encontra fragilizada no âmbito mais formal da educação pela falta de uma perspectiva contemporânea que contemple uma reflexão sobre o campo do audiovisual na escola na perspectiva de sua realização. Em uma época em que o acesso aos meios de produção e difusão audiovisual é enormemente facilitado à grande parte da população, principalmente aos mais jovens, essa é uma falta que deve ser encarada com seriedade.

Tendo apresentado nesta introdução os objetivos da pesquisa e as bases metodológicas de investigação a estrutura da dissertação pode ser assim apresentada: o segundo capítulo deste trabalho procura contextualizar a produção dos filmes em questão. Para começar, é feito um breve panorama histórico dos modos de apropriação do audiovisual pelos movimentos sociais, de onde podemos ver em perspectiva as atuais experiências de formação audiovisual. A segunda e terceira parte se encarregam de rastrear os principais actantes envolvidos no processo de aprendizagem e produção dos filmes em questão, detendo-se mais na metodologia das oficinas. Segundo Latour, somente podem ser considerados actantes aqueles elementos que produzem efeito na rede, que a modificam e são modificados por ela. Necessariamente um actante deve deixar rastros. Sendo os filmes os actantes que instigaram essa investigação, é a partir do contexto em que eles foram produzidos que o rastreamento se inicia. A última parte do capítulo faz uma reflexão sobre como as metodologias das oficinas instauram distâncias entre o espectador e criador e como essas distâncias incidem no processo de fabricação dos filmes.

O terceiro capítulo traça um panorama da constituição da função autor no campo do cinema. Os filmes desta pesquisa são atravessados por diversas linhas de força que, ao interagirem entre si, enunciam sua autoria. Consideramos aqui que as figuras discursivas presentes nos créditos finais são rastros desse tipo de enunciação. O interesse deste capítulo é investigar o modo como os indivíduos envolvidos se posicionam em relação a essas forças. Como isso contribui para organizar as figuras que surgem nos créditos finais reiterando ou propondo novas formas de funcionamento do discurso.

O quarto capítulo vai pensar, a partir do pensamento de Jacques Rancière, a ficção como um campo de negociação entre as diversas linhas de força que incidem sobre a fabricação dos filmes. A ficção como a representação dos espaços anterior a produção dos filmes ou resultante de uma partilha de afetos provocada pela produção dos filmes. Essa negociação é um lugar privilegiado onde podemos ver como os indivíduos se posicionam em relação as forças que incidem na fabricação os filmes.

Finalmente, o quinto capítulo descreve a afetação entre os filmes e suas vias de circulação fazendo ver com a autoria também se constrói nesse contato.

1 O ESPECTADOR COMO CRIADOR NO ENSINO DO AUDIOVISUAL

1.1 O uso do vídeo pelos movimentos sociais no Brasil

Em certa medida o século XX foi o século das imagens em movimento e ele seria completamente diferente sem o cinema. O mundo contemporâneo é o lugar das imensas e superlotadas metrópoles que se configuram por efeito e influência de uma variedade de meios de comunicação. No século XIX foram realizadas muitas pesquisas sobre o papel constitutivo do corpo na apreensão do mundo visível (CRARY, 2012). Essas pesquisas geraram um acúmulo de conhecimento sobre o olho humano que teve como uma de suas consequências a criação da máquina cinematográfica. Desde o seu início o cinema foi usado em contextos políticos diversos enquanto técnica de normatização dos sujeitos e de racionalização de sua percepção. O seu alto custo de produção e circulação durante muito tempo afastou as camadas mais populares da sociedade do polo produtor dessa cadeia. A maior parte da população participava dessa relação com o cinema apenas na condição de observador. Foi apenas com o surgimento da tecnologia do vídeo no final da década de 60 que ela começou a ganhar autonomia para realizar suas próprias produções.

Nessa época começam a surgir as primeiras experiências de vídeo popular na Europa e América do Norte. Luiz Fernando Santoro (1989), no seu livro “*A imagem nas mãos*”, conceitua o vídeo popular como a produção de programas de vídeo com a participação direta dos movimentos populares em sua concepção, elaboração e distribuição, inclusive apropriando-se dos equipamentos de vídeo. Santoro entende como movimentos populares os sindicatos, associações de moradores, movimentos dos sem-terra e grupos independentes.

O surgimento dessas experiências aconteceu principalmente por dois motivos: redução dos custos de produção e a simplificação operacional dessa tecnologia, ambas mudanças significativas se comparadas ao cinema e à televisão da época. A experiência que resultou desse alargamento da faixa de realizadores aconteceu sob o

espírito de efervescência política da época e foi enxergada como instrumento de contrainformação ou militância com objetivo de se opor à informação hegemônica, oferecendo uma outra “verdade” livre de discriminação e alienação. Articuladas com a tecnologia de distribuição da televisão por cabo, essas experiências fizeram surgir as primeiras TVs comunitárias no início da década de 70, principalmente no Canadá e na França. Uma das linhas em torno da qual giravam essas experiências de contrainformação diz respeito a uma “guerrilha receptiva”, onde o público, assumindo o papel de agente do discurso audiovisual, também desenvolve instrumentos para a sua leitura crítica.

“Surgiu assim um sistema de TV onde a participação do espectador era possível, os temas ligados ao seu dia-a-dia estavam presentes nos programas, a midiatização das mensagens pelos profissionais era reduzida, enfim, onde os papéis de emissor e receptor estavam sujeitos a permutas, onde o espectador passivo da TV de massa poderia tornar-se ativo”. (SANTORO, 1989, p. 25)

Nas palavras de Santoro, o movimento do vídeo popular no Brasil nasceu junto com a chegada e difusão dessa tecnologia no país. Lançado no final dos anos 50, só a partir do início da década de 80 o vídeo começa a atuar na vida do brasileiro. Primeiramente consumido como um bem de “status”, o seu uso alternativo ao doméstico inicia-se em 1983 com um curso de capacitação em vídeo especificamente para grupos que atuavam junto a movimentos populares.

O início da década de 80 é marcado pelo afrouxamento das restrições políticas e o início do processo de retomada da democracia. Os Movimentos de base que se disseminaram em torno de uma crescente estagnação econômica e social, então se ressentiam de um canal de disseminação de suas ideias e reivindicações. Na época a televisão chegava a 100 milhões de brasileiros e possuía uma estrutura bastante vertical, em forma de redes, concentrada nas mãos de poucos proprietários e com abrangência nacional. Em um contexto desses os acontecimentos locais não possuíam lugar de divulgação, o que estabelecia uma visão bastante parcial e centralizadora do que acontecia em território nacional. A produção, desde 1982, de aparelhos de videocassetes nacionais e o interesse de entidades financiadoras

ligadas a Igreja católica com vistas a uma democratização dos meios de comunicação lançaram terreno para o surgimento de experiências que preconizavam a utilização da tecnologia do vídeo como canal de articulação e divulgação dos Movimentos Populares.

Em 1980 o “Documento de São Bernardo”, assinado por líderes sindicais e de movimento de bairro definia o movimento popular como:

“Todas as formas de mobilização e organização de pessoas das classes populares, direta ou indiretamente, vinculadas ao processo produtivo, tanto na cidade como no campo. São movimentos populares as associações de bairro, os clubes de mães, os grupos organizados em função da luta pela terra, e outras formas de luta e organização popular. Faz parte também o movimento sindical, que por sua própria natureza tem um caráter de classe, definido pelas categorias profissionais que dele fazem parte.” (SANTORO, 1989, p.59)

As diversas experiências do vídeo popular na década de 80 vão acontecer em um momento onde a rígida dicotomia esquerda-direita começava a mostrar sinais de flexibilização em função da retomada do processo de democratização do país e uma suposta vitória do capitalismo. Isso irá conferir as primeiras experiências uma maior abrangência do espectro social ao valorizar a atomização de suas manifestações políticas. Quem se coloca atrás das câmeras e orienta o seu foco agora serão grupos ligados diretamente a movimentos populares, como por exemplo os sindicatos e associações de moradores e movimentos dos Sem Terra. São dessa época a TV dos Trabalhadores e a TV dos Bancários, o CECIP, todos ligados a movimentos sindicais de São Paulo.

A maneira como esses grupos vão se inserir nos movimentos populares e as relações que estabelecem com as instâncias de poder local, com as lideranças e entidades, é sem dúvida uma questão-chave da discussão sobre o vídeo popular no Brasil. Quando esses grupos aparecem normalmente são organizados a partir de alguma entidade capaz de dar o suporte financeiro e político ao trabalho de vídeo, seja diretamente, com recursos próprios, como acontece na área sindical, ou repassando recursos conseguidos no exterior para esse fim, como no caso da TV Viva de Olinda (mantida pelo Centro Luiz Freire) ou do Projeto Audiovisual (mantido pela arquidiocese de Teresina). Os movimentos nos quais essas entidades estão inseridas

definem as necessidades e direcionamento do grupo que realiza a produção de programas de vídeo, mas que nem sempre privilegia esse tipo de trabalho.

O vídeo realizado passa a substituir a presença física de lideranças na tarefa de ser “porta-voz” do movimento, e por isso não pode escapar ao seu controle. As produções dessa época obedecem ao modelo tradicional de organização de uma equipe e trazem sempre a figura do diretor, geralmente um agente externo ao grupo de pessoas e a situação enfocada na produção. A noção de participação local compreende mais uma mudança no discurso sobre a situação vivida pela comunidade do que propriamente uma transferência de recursos técnicos com vistas a uma autonomização de produção dessa comunidade.

Henrique Luiz Oliveira (2001) faz uma análise interessante sobre a participação dos movimentos populares na década de 80. Na sua opinião o vídeo trata de contribuir para a percepção de alguma coisa que deve ser transformada. Mais ainda: tratava-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação transformadora. O território da existência diagnosticado como problema, em geral, remete ao mundo do trabalho e o sujeito da ação é invariavelmente um sujeito coletivo: ele se configura como agente por pertencer a uma organização que o unifica e potencializa a sua ação. Pela organização o indivíduo toma consciência da possibilidade de agir e transformar. Um exemplo desse tipo de vídeo é o *Batalha em Guararapes*, produzido em 1984 pela FASE (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional). Os moradores do Jardim Guararapes, zona oeste do Rio de Janeiro reproduzem sua história em forma de ficção, tendo como centro a luta contra despejos, mostrando a participação de associações e da FAMERJ (Federação das Associações de Moradores do Estado do Rio de Janeiro) como articuladores do movimento.

A virada de década traz uma preocupação maior com o processo comunicacional. Assim, o final da década de 80 e início de 90 é marcado pelas TVs de rua, onde a produção e veiculação de vídeos e programas eram feitas de forma itinerante, geralmente em kombis estacionadas em lugares públicos. São dessa época a TV Viva (Olinda), TV Maxambomba (Baixada Fluminense), TV Sala de Espera (Belo Horizonte), TV Acabo na Praça (Belo Horizonte) e outras mais. Essas experiências tiveram uma repercussão muito grande junto a população pois atuavam

diretamente nas ruas, discutindo assuntos do dia a dia, como machismo, sexualidade. Muitas misturavam produção com participação: a comunidade aprendendo técnicas de como fazer vídeo, TV.

No início (em 1982) a Maxambomba percorria os municípios da Baixada Fluminense com o intuito de comunicar temas de interesse da comunidade. Com a produção ainda realizada pelos membros da equipe essa dinâmica estabeleceu o perfil de “televisão da baixada” em virtude do uso de câmeras para as reportagens dos “jornais de bairro”. Com o tempo houveram modificações no sentido de tornar a população não apenas interlocutora mas também produtora. Consequência dessa opção metodológica, o projeto “Repórteres de Bairro” se caracterizou pela capacitação técnica e crítica de elementos da comunidade interessados no processo de produção em vídeo, com vistas a realização de programas exibidos, a princípio, em Nova Iguaçu e Municípios da Baixada Fluminense. (LOURENÇO, 1999, p. 17)

Nesse período há uma ampliação das formas de vinculação dos indivíduos para além das relações de trabalho (a multiplicidade de grupos não-sindicais: mulheres, crianças de rua, homossexuais, prostitutas, índios, negros, sem-teto, etc.) e do interesse pelas estratégias de resistência desses grupos. Gradualmente se tornou menos incisiva a denúncia das relações de trabalho e de exploração, ao mesmo tempo que a problematização da responsabilidade individual se acentuou. A produção assume um formato claramente televisivo, com ênfase na reportagem. A lei do cabo que viria a ser criada em 1995 dá um impulso a essas experiências. A expressão TV Comunitária é amplamente usada. Nesse contexto já se percebe um envolvimento de agentes pertencentes ao lugar de atuação da TV. A tônica parece ser utilização do vídeo para formação de comunidades em torno dos projetos. A presença de moradores locais na confecção dos programas torna-se estratégia de aproximação e identificação com base na recepção dos programas. No entanto as produções ainda são estimuladas e conduzidas por agentes externos às localidades de atuação. O apresentador do programa de número 19 da TV Sala de Espera, produzida entre 1993 e 97 em Belo Horizonte, faz questão de afirmar na abertura que aquele se trata de um programa especial:

Está entrando no ar mais um TV Sala de Espera, só que o programa de hoje é especial. Ele foi todo feito pelos seus amigos aí do Bairro. O pessoal reuniu, escolheu os temas, dirigiu as filmagens e participou da montagem final do

programa, agora você confere os resultados. (TV Sala de Espera/ pgm 19, 1993).

Ao longo da década de 90 ocorre um recuo dos antigos apoios de investimentos estrangeiros sob a alegação de que a democracia já se encontrava consolidada. Muitas das experiências de Vídeo e TV popular que surgiram na década anterior sofreram transformações ou simplesmente interromperam suas atividades. Algumas delas, através de seus antigos colaboradores, se desdobraram em Organizações Não Governamentais ou pequenas produtoras independentes. A equipe da TV Sala de Espera criou uma ONG, a Associação Imagem Comunitária⁵ que há 20 anos trabalha com o conceito de protagonismo juvenil, realizando Oficinas de Audiovisual entre jovens dessa cidade. No Rio de Janeiro temos o caso da TV Comunitária Bem TV⁶ que atua produzindo e exibindo vídeo em sete comunidades de Niterói .

Os anos 2000 assistem o surgimento de inúmeros projetos de audiovisual no país (SGANZERLA; PAIVA; MAZER, 2005). Um dos caminhos escolhidos e que se configurou com um espaço de grande interesse e desenvolvimento diz respeito ao da formação audiovisual ou educação midiática. O foco passa a ser o ensino do audiovisual em escolas e territórios de baixa renda. As leis de incentivo ganham cada vez mais importância, sua forma de aplicação cria um modelo de investimento com ênfase na parceria entre o capital privado e o estado mas com grande ingerência do primeiro. Boa parte das oficinas é mantida por uma série de patrocinadores privados, nacionais e internacionais. O governo federal também dá importantes passos na direção de uma política pública mais abrangente como os programas Revelando os Brasis e Olhar Brasil, da Secretaria de Audiovisual do MinC. Dentre os projetos organizados por Associações privadas e que surgem nesse período temos as oficinas Kinoforum (SP), Oficina de Imagens (BH) e o próprio Cinemaneiro (RJ). A oficina de vídeo do Núcleo Arte Grécia é criada em 2003.

A exemplo do que aconteceu na década de 80, um novo ciclo de inovação tecnológica impulsiona o desenvolvimento dessas experiências. Dessa vez é o digital

⁵ <http://www.aic.org.br>

⁶ <http://www.bemtv.org.br/portal/>

que vai oferecer argumentos para os discursos em defesa pela democratização da mídia em geral e mais especificamente do cinema. Apesar da semelhança os dois momentos possuem uma grande diferença na forma como os projetos se organizam e propósitos. O diálogo em maior ou menor grau com o mercado vai gerar uma diversidade de métodos de atuação mas com uma afinidade entre eles: uma real transferência de recursos técnicos e conceituais sobre a prática audiovisual. Muitas experiências continuaram se inspirando na estética televisiva e avançando com essa proposta mas uma novidade que vai fazer a diferença é que o cinema passa a ser um campo de atuação favorável para esses projetos depois de quase uma década de retomada. Não é demais lembrar que em 2002 acontece o fenômeno “Cidade de Deus”. Para selecionar os atores do filmes os diretores vão criar a ONG Nós do Cinema, que depois viria a se transformar no “Cinema Nosso”. Foi este contexto de otimismo em torno do discurso das “Novas Tecnologias” que incentivou a configuração de um conjunto de experiências em diversos estados que, mesmo não podendo ser delimitado por parâmetros claros de afinidade, ainda assim permitiu que milhares de moradores de territórios de baixa renda experimentassem pela primeira vez a linguagem audiovisual, exercendo seu direito constitucional de comunicação e expressão. A seguir iremos descrever as duas experiências de formação audiovisual que integram esta pesquisa e que fazem parte deste panorama mais recente de projetos voltados para a formação audiovisual que atuam em locais de baixa renda.

1.2 Reduzindo distâncias entre espectador e criador na Oficina Cinemaneiro

A oficina Cinemaneiro é um dos projetos que surgiram nos anos 2000 com ajuda das leis de incentivo culturais. É um projeto desenvolvido pela ONG Cidadela desde 2002 que oferece cursos gratuitos de produção audiovisual em comunidades

populares do Rio de Janeiro. Em sua página *online*⁷ no Facebook, a oficina é assim descrita:

O Projeto Cinemaneiro – Oficinas e Exibição de filmes tem como objetivo a democratização do acesso a bens e saberes culturais, sociais e artísticos, utilizando para essa finalidade, as ferramentas de produção audiovisual. Trata-se do desenvolvimento de cursos gratuitos de realização audiovisual em vídeo digital para jovens e adultos que, no decorrer das aulas, aprendem a produzir um filme de curta duração desde a ideia até a edição do vídeo.

Na edição de 2013 ele foi patrocinado pela LAMSA (Linhas Amarelas S.A) através da lei Rouanet.⁸ Ela é a concessionária que administra a Linha Amarela, uma das mais importantes vias expressas da cidade do Rio de Janeiro. Ela faz parte do grupo Invepar que mantém um instituto com o mesmo nome, responsável por mobilizar e apoiar as iniciativas de responsabilidade social do grupo. O conceito de responsabilidade social do Invepar pode ser encontrada no último relatório anual da empresa disponibilizado no site:

A Companhia compreende que gerir os seus impactos na sociedade e no meio ambiente é fundamental para criar um ambiente em que seus negócios possam ser impulsionados sem que nenhuma das partes seja esquecida (INVEPAR, 2012, p. 57).

Uma das diretrizes de sua política de responsabilidade social é o entendimento da realidade social, econômica e ambiental dos territórios e a efetiva participação das empresas na dinâmica socioterritorial. Os Objetivos do Milênio⁹ e os princípios do Pacto Global¹⁰ norteiam essa gestão. As 16 comunidades que integram o bairro da Maré ficam ao largo da Linha Amarela e por isso são contemplados por essa política.

⁷ O endereço eletrônico é <https://www.facebook.com/Cinemaneiro/info?ref=ts>

⁸ A Lamsa patrocina a oficina Cinemaneiro desde 2007

⁹ Em setembro de 2000, 189 nações firmaram um compromisso para combater a extrema pobreza e outros males da sociedade. Esta promessa acabou se concretizando nos 8 objetivos do Milênio (ODM) que deverão se alcançados até 2015.

¹⁰ O Pacto Global é uma iniciativa desenvolvida pelo ex secretário-geral da ONU, Kofi Annan, com o objetivo de mobilizar a comunidade empresarial internacional para a adoção, em suas práticas de negócios, de valores fundamentais e internacionalmente aceitos nas áreas de direitos humanos, relações de trabalho, meio ambiente e combate à corrupção refletidos em 10 princípios.

A Maré se localiza na Zona Norte do Rio de Janeiro e é considerada uma área de baixo índice de Desenvolvimento Humano (IDH). No ano 2000 era o 123º colocado da cidade. No relatório de 2012 da empresa o Cinemaneiro aparece como um dos projetos conduzidos pela LAMSA que contribuem para o desenvolvimento socioeconômico das comunidades.

Ao longo dos seus 11 anos de existência centenas de jovens passaram pelo projeto e hoje alguns trabalham nele em funções como produtor e orientador. Os filmes produzidos em seus cursos participam do Festival Visões Periféricas desde seu começo, somando ao todo sete filmes exibidos em quatro edições (2007, 2008, 2010 e 2012). “Complexo de Juninho” e “Kurú, o valor da amizade” são resultado de uma oficina realizada em 2013, entre os dias 15 de Abril e 03 de Maio, na Baixa do Sapateiro, uma das 16 comunidades que formam o Complexo da Maré. O grupo de 15 pessoas que participou da oficina foi composto por moradores de diversas procedências e faixas etárias, inclusive moradores da comunidade. Os encontros aconteceram na Associação de Moradores da Baixa na Rua Nova Jerusalém.

Por meio de observação participante procurei acompanhar o processo de construção dos filmes, desde o primeiro encontro na Associação de Moradores até a primeira exibição pública do filme no Museu da Maré. No primeiro encontro, no dia 15 de Abril, foi fornecido aos alunos um kit contendo uma camisa da oficina com a logomarca dos patrocinadores e do projeto, uma apostila, uma carta de boas-vindas com informações gerais e a grade do curso com os dias de encontro e uma breve descrição do conteúdo programático (Anexo I). Esse kit integra uma das peças de comunicação que devem ser previstas no projeto enviado para o Ministério da Cultura e para o Invepar¹¹. É uma contrapartida exigida pela empresa e pela lei Rouanet para patrocínio do projeto. No total a oficina é constituída de 15 encontros de 05 horas cada, totalizando 75 horas de curso.

Os quatro primeiros encontros são dedicados a uma Introdução à história e linguagem do cinema. Participei como observador no primeiro dia e o que pude

¹¹ Tanto o Ministério da Cultura quanto a Invepar disponibilizam um formulário onde um dos campos a serem preenchidos pelo projeto diz respeito as peças de comunicação que irão integrar a ação contemplada.

apreender é que a oficina procurava construir um percurso de aprendizagem do fazer audiovisual pautado por funções e etapas que geralmente fazem parte do processo de realização de um filme, apresentando essas funções de forma mais ou menos linear como elas se sucedem nas etapas de pré-produção, produção e pós-produção. Tendo como base a grade do curso, o rastreamento procurou acompanhar os momentos onde as diversas linhas de força que atravessavam a oficina emergissem em decisões e ações.

Em filmes que seguem um desenho de produção com etapas e funções bem definidas geralmente os sujeitos que integram uma equipe de filmagem possuem algum conhecimento prévio daquela função, se reconhece neles a competência para fazer alguma coisa. No caso da oficina partia-se do pressuposto que todos os integrantes da turma se não detinham o mesmo nível de conhecimento, pelo menos ingressavam em uma relação desempenhando um mesmo papel, o de aprendizes. Esse era um pacto implícito desde o começo e que de certa maneira justificava mesmo a realização do projeto, o acesso aos bens e saberes culturais e artísticos. Dessa forma era difícil avaliar de início em quais momentos as linhas de força se desdobrariam em tomadas de decisão. Na verdade todos os momentos teriam igual importância, mas pela impossibilidade de estar presente em todos elegi aqueles que pareciam mostrar mais relevância dentro daquilo que pude apreender como um dos actantes da oficina: a linguagem clássico-narrativa.

Ao longo do percurso fui percebendo que a relação de aprendizagem estava intimamente relacionada com os momentos de criação dos filmes e que esses momentos aconteciam de maneira ao mesmo tempo induzida – dentro de um certo propósito pensado pela coordenação da oficina – e aberta – assimilando as ideias, saberes e afetos produzidos na relação entre os participantes e entre eles e a oficina.

O primeiro encontro foi iniciado com uma rápida apresentação dos participantes onde ficou perceptível a diversidade de interesses, de faixa etária (dos 13 aos 50 anos) e de conhecimentos sobre o cinema (alguns já tendo passado por outras oficinas de audiovisual). Em meio as apresentações e comentários, Walter Fernandes,

um dos facilitadores¹², propõe que a oficina tenha como objetivo a realização de dois curta-metragem de 05 minutos cada.

Terminada a rodada de apresentação, Walter dá início à parte de introdução à história de linguagem do cinema exibindo e comentando obras do chamado primeiro cinema (CESARINO, 1995). Começando por três das famosas tomadas fotografadas por Louis Lumière, nesta ordem: A saída da fábrica (1895) A Chegada do trem a estação de Ciotat (1895), o regador regado (1895). Em seguida sendo exibida a Viagem a Lua (1902) de Georges Méliès e algo de Griffith. As obras foram apresentadas como sendo parte da formação da linguagem cinematográfica, seguindo uma certa historiografia bem conhecida que entende essa formação como um processo gradual e evolutivo, precedida pelas pesquisas e invenções no campo da fotografia. A exibição foi antecedida por uma contextualização da época, biografia dos realizadores e o pedido para que os participantes prestassem atenção em aspectos como a fotografia e a montagem.

Segundo Walter o objetivo ali era sair da posição de espectadores e assumirem a de realizadores, enxergando uma técnica que segundo ele era bem menos conhecida do que em outras artes, o que deixaria o espectador mais vulnerável. “Aqui o principal da questão é passar pro outro lado, não é entrar na questão do gosto ou não gosto, tem que entrar na questão da compreensão e não compreensão” (Fernandes, 2013). É possível ver nesta frase toda uma visão de mundo que está implicada no formação da oficina e que vai incidir sobre a realização dos filmes. Ela parte do princípio que existem dois polos separados, aquele que detém um saber sobre um certo modo de fazer cinema, representado pelos facilitadores e coordenadores, e aquele que desconhece esse modo, representado pelos participantes. Ao mesmo tempo que Walter analisava os filmes ele também citava exemplos de obras e diretores que ao seu ver subvertiam um “uso mais vulgar” da decupagem clássica: Sergio Leone, *Inquietos* (2011) de Gus Van Sant. Os participantes, por sua vez, procuravam dialogar com os filmes relacionando as análises feitas por Walter com filmes e conteúdos de seus repertórios: As invenções

¹² A oficina Cinemaneiro refere-se aos responsáveis pela condução dos encontros como facilitadores.

de Hugo Cabret (2012); Matrix (1999); O Poderoso Chefão (1972); Os Cavaleiros do Zodíaco.

O meu segundo encontro com a oficina foi durante a aula que levou o nome de “Fotografia e Câmera”. Ela foi dada por Alexandre Mizrahi, ex-aluno da oficina. Nesse encontro resolvi levar uma câmera de vídeo para registrar. A proposta era que o debate sobre conteúdo programático daquele encontro fosse feito todo em cima da prática dos alunos. Alexandre pediu que a turma se dividisse em três grupos e cada um criasse uma pequena história que pudesse ser gravada nas imediações da oficina. Forçado a fazer uma escolha aleatória, acompanhei um dos grupos e fiz o registro de todo o processo, da discussão até a exibição do trabalho. Como havia apenas uma câmera, o grupo foi obrigado a esperar um pouco, o que permitiu que eles burilassem mais a situação e fizessem uma decupagem desenhada em um papel.

Ao fim das gravações todos voltaram e os trabalhos foram exibidos e avaliados em grupo. Interessante notar que de uma maneira geral as situações que foram gravadas apresentavam uma utilização condizente com recursos apresentados nos primeiros encontros: utilização do ponto de vista (diferentes ângulos de câmera), da continuidade (corte dentro da mesma cena) e da montagem paralela (ações acontecendo em espaços diferentes simultaneamente). Algo na verdade esperado uma vez que esses procedimentos da decupagem clássica haviam sido analisados nas primeiras quatro aulas e ainda são utilizados de forma massificada pelo cinema e televisão. O efeito esperado pela oficina parecia estar sendo atingido. Alguns procedimentos inaugurais da linguagem clássico narrativa, naturalmente assimilados pelo público em geral no convívio com uma cultura audiovisual massificada, estavam sendo apropriados pelo grupo a serviço de suas ideias e, para muitos, pela primeira vez. Esses procedimentos foram utilizados nos encontros seguintes e passariam a ser uma caixa de ferramentas para a produção dos filmes. O resultado pela avaliação certamente gerou uma satisfação, expressada por todos, de estarem atravessando a linha que separava espectadores de realizadores, o que significava aprender um certo modo de fazer e produzir cinema.

1.3 No limite do Horizonte: geografia e audiovisual se unem na oficina do Núcleo Arte Grécia

“No Limite do Horizonte” conta a história de Marta, uma jovem que está prestes a se casar. Ela mora no subúrbio do Rio de Janeiro e trabalha em um salão de beleza. Marta parece perdida, desestimulada, não tem certeza se está fazendo a coisa certa. O filme acompanha o cotidiano de Marta pelas ruas do Subúrbio, se relacionando com seus moradores, os eventos locais. A certa altura ela parece caminhar sem rumo e o filme alterna cenas de sonho e cenas do cotidiano da personagem.

Assim como os dois filmes do Cinemaneiro, o curta “No Limite do Horizonte” também foi produzido em um contexto de formação audiovisual. Ele foi realizado através de uma parceria entre a oficina de vídeo do Núcleo de Arte Grécia (NAG), o Cineclube Subúrbio em Transe e o Ponto de Cultura Carpintaria de Montagem, os três localizados em bairros do Subúrbio do Rio de Janeiro. O NAG, como é conhecido, participou do festival Visões Periféricas em seis edições (2001-2012) com oito filmes. O Subúrbio em Transe exibiu 05 filmes em três edições (2008, 2009 e 2012), incluindo um longa-metragem. “No Limite” é a quarta parceria entre o NAG e o Subúrbio em Transe e a história dos dois se confundem. Segundo a página *online* oficial¹³ do NAG a oficina de vídeo é assim descrita:

A oficina de vídeo pretende ser o lugar onde os alunos poderão realizar suas produções audiovisuais, através do seu próprio olhar e vivência (...) Desde já mostramos o interesse de aulas passeios em que os alunos possam perceber e compreender o espaço geográfico onde ele mora e comparar com outras localidades.

O texto de descrição também sugere alguns conteúdos como Introdução ao cinema Clássico Narrativo; o Cinema Novo Brasileiro; os enquadramentos, os movimentos de câmera e a intenção dramática.

¹³ O endereço é <http://nucleodeartegrecia.wordpress.com>

O NAG fica em Vila da Penha e possui diversas oficinas, dentre elas a de vídeo. Ele é um espaço de extensão educacional e funciona ligado a 4ª CRE (Coordenadoria Regional de Educação) que é quem repassa a verba distribuída pela Secretaria Municipal de Educação para esses espaços e as unidades escolares. Até 2012 eram 42 espaços espalhados pelas regionais mas que tiveram que ser reduzidos à metade. O NAG foi um dos núcleos mantidos segundo critérios que privilegiaram o número de alunos atendidos. Até 2012 eles atendiam além dos alunos do município, os da rede estadual e particular da região. A partir de então por direcionamento da secretaria passou a atender apenas os alunos da rede municipal dos 08 até os 17 anos de idade. O NAG é assim descrito em sua página *on-line* oficial¹⁴:

Programa de Extensão Núcleo de Arte é uma iniciativa da Secretaria Municipal de Educação e tem como objetivo estimular o potencial criador inerente a cada ser humano, estabelecendo uma relação intuitiva e sensível do aluno com o que o cerca, de forma a levá-lo a interagir com sociedade em que vive, expressando-se através de múltiplas linguagens e produzindo cultura. Oportuniza também ao aluno que tenha talento e/ou interesse específico por determinada linguagem artística a possibilidade de aprofundar conhecimentos e técnicas.

Luiz Claudio Lima é o professor da oficina de vídeo do NAG desde 2003. Ele foi chamado a integrar o corpo docente do núcleo 01 ano depois que ingressou na rede municipal de ensino como professor de geografia e que o NAG começou a funcionar. Na época a Secretaria de Educação propôs ao núcleo que abrisse uma oficina de vídeo. Para isso, ofereceu uma capacitação na área audiovisual a professores da rede municipal de ensino. Luiz fez parte desse curso e depois foi chamado. Diferente dos professores das outras oficinas (teatro, dança e artes visuais), que possuem licenciatura para darem aula nessas áreas, à época não existiam professores licenciados para darem aula de audiovisual. Uma das condições para trabalhar no NAG é que o professor do Núcleo fosse matriculado na rede pública.

¹⁴ O endereço é <http://nucleodeartegrecia.wordpress.com/video/>

Figura 1 - Alunos da oficina de vídeo do Núcleo Arte Grécia gravando um curta.



A relação de Luiz com o Subúrbio não se dá apenas por ele ser morador e trabalhar nessa região. É uma relação de afeto com o espaço que se deu também por vias do cinema novo, movimento cinematográfico que Luiz admira e onde vai buscar muitas referências para seus filmes e para a oficina. Ele conta que quando era garoto começou a gostar de cinema porque tinha um projeto que levava alunos de sua escola para um cinema que ficava ali perto, no Largo do Tanque, o extinto CineCisne:

Aí a escola levava a gente pra ver esses filmes de cineastas brasileiros, dentre os quais o Nelson Pereira, Cacá Diegues e eu gostava muito desses filmes e eu comecei a gostar ali, ao contrário dos alunos, meus colegas (...) o pessoal corria atrás da sinopse do filme, na época não tinha internet, o pessoal ia na locadora e pegava alguns filmes que tinha na locadora, aí eu já gostava, aquilo pra mim eu achava legal, me interessei, na época que eu ia fazer faculdade, eu queria fazer cinema mas foi uma época ruim, 93...(LIMA,2010)

Geógrafo por formação Lima se graduou com um trabalho sobre Rio 40° (1957), de Nelson pereira dos Santos e fez a dissertação de mestrado em geografia sobre filmes do mesmo diretor, Rio Zona Norte (1957) e El Justicero (1966), o que Luiz chama de a “trilogia dos cafajestes cariocas”. Hoje Luiz afirma que a relação entre

cinema e geografia permanece viva na oficina de vídeo do NAG, o que ele procura explorar incentivando os alunos a criarem em cima do espaço onde vivem. Nessa pequena biografia de Luiz podemos encontrar um dos elementos de criação de “No Limite”, curta que é todo rodado em locações da Zona Norte da Cidade.

A oficina de vídeo do NAG acontece durante a semana no contraturno da escola. Ela atende alunos de escolas municipais ligadas a 4ª CRE. Os alunos podem fazer quantas oficinas quiserem até os 17 anos de idade. Eles podem ingressar no NAG a partir dos 08 anos de idade. Nesse período, podem permanecer na oficina de vídeo o tempo que desejarem, bastando para isso que se rematriculem. Além do texto que consta no site do NAG um vídeo¹⁵ postado mostra Luiz explicando com suas próprias palavras quais são os objetivos da oficina. Ele dá ênfase no uso artístico e criativo de novos equipamentos de gravação como máquinas fotográficas e espera que o aluno possa sair dali com uma boa noção de como se dá a construção de um produto audiovisual, enxergando a ideologia que há por detrás.

(...) e então acredito que que aqui na oficina eles tem essa noção, que eles sabem construir, sabem editar, sabem elaborar um roteiro, então quando eles vão ver um noticiário eles sabem que aquilo ali foi editado, foi roteirizado, teve seleção das cenas, teve uma construção e de uma certa maneira teve ideologia de quem fez (...) (LIMA, 2010)

1.4 As distâncias entre espectador e criador no processo de formação

Certamente as duas oficinas (Cinemaneiro e NAG) mantêm, por diferentes caminhos, uma íntima relação com os seus espaços geográficos e ambas investem em uma formação que coloca o espectador como produtor do espetáculo cinematográfico. Elas colocam essa passagem como necessária ao desenvolvimento de um olhar crítico por parte dos participantes. E dão ênfase a esse aspecto partindo da premissa de que existe um desconhecimento por parte do espectador sobre o

¹⁵ <http://nucleodeartegrecia.wordpress.com/video/>

modo como os produtos audiovisuais são construídos. A maneira como as oficinas lidam com a passagem do observador para o produtor é pano de fundo para a elaboração da metodologia em ambas as oficinas. Por isso sua análise pede algumas considerações com base em autores que desenvolveram uma reflexão sobre o estatuto do espectador.

O espectador conforme sugerido por Walter Fernandes, facilitador do Cinemaneiro, parece ser um sujeito em uma posição “vulnerável” frente ao uso massificado de diversas técnicas empregadas pelo cinema e pela televisão. Na sua opinião, o telejornal teria um exemplo clássico disso quando faz o uso abusivo do zoom sobre entrevistados em momentos de maior emoção e o faria para poder “envolver o espectador” e vender jornal impresso no dia seguinte. Este tipo de visão colocada assim de forma simplista é tributária aos anos 70, um momento que estava em voga nos estudos cinematográficos associar o “efeito de realidade” (LABEL, 1975) ou “impressão de realidade” (XAVIER, 1977) ao seu uso ideológico. O espectador é visto como uma presa fácil para as ideologias dominantes de qualquer matiz, em especial a ideologia ligada ao espetáculo cinematográfico norte-americano. Seria missão do artista trazer o espectador para o centro do espetáculo e expor à sua observação e esclarecimento as técnicas que fabricam a ilusão, o engano. Um gesto que pressupõe uma distância entre espetáculo e espectador a ser suprimida pelo artista esclarecido.

Por sua vez Jonathan Crary vai fazer uma distinção entre “espectador” e “observador” no livro *Técnicas do Observador* (2012). A palavra espectador “carregaria conotações específicas, especialmente no contexto da cultura do século XIX (...) [sendo] aquele que assiste passivamente a um espetáculo”. Em seu livro ele prefere usar a palavra observador que teria a vantagem de conter um significado etimológico mais próximo aos seus propósitos de fazer uma genealogia da visão descolada de um determinismo das máquinas. Para Crary, o observador é aquele que vê como efeito de um “sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. Não há sujeito observador prévio a esse campo em contínua transformação”. Nesse sentido a noção de observador se aproxima das ideias de Foucault sobre a constituição do sujeito. Ou seja, para Crary não há um

observador passivo, vazio, que evoluiria ao longo do curso da história, ele mesmo sendo constituído por um cruzamento de forças que se atualizam e se reconfiguram no tempo.

Apesar da visão de Label e Crary sobre o espectador se aproximarem no tocante a uma suposta vulnerabilidade frente aos poderes que o atravessa eles diferem sobre as causas desse efeito. Para Label é a técnica de representação que exerce esse poder sobre um sujeito anteriormente dado como permeável a ideologia dominante. Já para Crary a forma de representação é mais uma linha de força dentre um conjunto heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais que incidem sobre essa relação. Para ele máquina e sujeito são efeito de uma mesma operação.

É a partir de outros parâmetros que Jaques Rancière vai pensar o estatuto do espectador no seu livro “O espectador emancipado” (2012). A condição do espectador não é a de um indivíduo membro de um corpo coletivo idealizado, nem o espetáculo deve ter a missão de retirar o espectador de sua ignorância e devolvê-lo a um ideal de corpo coletivo. Rancière faz uma ligação entre o pensamento filosófico de Platão sobre o teatro de sua época, “a transmissão da ignorância que torna as pessoas doentes através do meio da ignorância que é a ilusão de ótica”, e o experimento de alguns autores do teatro moderno como Brecht e Artaud, para quem o teatro deve tirar o espectador dessa ignorância entendida também como sinônimo de passividade. Rancière problematiza esse gesto, afirmando que ele incorreria na constituição de uma distância, a de que o artista teria algo a dizer ou ensinar que escapa a capacidade do espectador apreender por si próprio. Inspirado em outra obra de sua autoria, o Mestre Ignorante (2011), ele vai pensar o espectador com outro estatuto, o de indivíduo com “poder de traduzir do seu próprio modo aquilo que ele está vendo”

Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. (RANCIÈRE, 2012, P. 21).

A reflexão sobre o estatuto do espectador feita pelos autores citados fornecem pistas importantes e úteis para pensar a relação de forças que incidem sobre o processo de formação nas duas oficinas. Certamente os discursos que justificam a passagem espectador-produtor como necessária ao desenvolvimento de um olhar crítico tomam como premissa geral uma visão bem próxima as de Label. Seria o equivalente cinematográfico do método brechtiano que teria como finalidade fazer passar o espectador de uma atitude passiva de fascinação mistificada a uma atitude criativa de compreensão. Mas é interessante destacar que nos anos 70 o lugar dessa desconstrução é a obra cinematográfica ao nível das formas dramáticas. No caso das oficinas ela é operada do lado do espectador tomando como premissa a distância que existe entre o saber do professor e o saber dos participantes. Nas duas oficinas os professores agem como o artista esclarecido dos anos 70. A única maneira de diminuir a distância entre os poderes da ficção e a suposta alienação dos participantes, de fazê-los ver a ideologia que existe na técnica é estimulá-los a desconstruir esse poder através do seu exercício.

No primeiro encontro Walter vai concentrar seu esforço em revelar a técnica que há por detrás de uma suposta ideologia dominante, conferindo uma distância entre o seu conhecimento acerca dessa relação e a “passividade” dos participantes. Ele dirige o olhar sobre as obras que apresenta, esmiúça o plano, chama atenção para detalhes que passariam despercebidos, faz ver um “fora da tela” que eles não conseguem enxergar. É interessante o esforço que Walter faz para trazer a atenção dos participantes para o foco quando eles comentam aspectos da obra que fogem completamente ao seu direcionamento. Ao contrário da distância instaurada pelo discurso de Walter o espectador passivo, ali representado pelos participantes presentes na oficina, é atravessado por um conjunto heterogêneo de forças que levam em conta outros referenciais: o conhecimento adquirido na vida cotidiana, os filmes vistos, o território onde eles habitam, a escola que eles frequentaram, as redes sociais por onde circulam.

Ao criar as condições para que esses mesmos espectadores passivos se coloquem na condição de produtores fica patente no resultado dos exercícios o quanto eles já conhecem essas técnicas e sua capacidade de traduzi-las a seu modo. A

prática tem uma importância fundamental pois é o momento em que eles colocam a técnica à serviço de suas sensibilidades, de seus conhecimentos. Quando eles tem oportunidade de ver por si próprios os resultados do que fizeram se tornam mais conscientes do seu *querer dizer*. É nesse gesto reflexivo que a metodologia da oficina se aproxima daquilo que Rancière afirma em o Mestre Ignorante:

“Todo *saber fazer* é um *querer dizer* e que esse *querer dizer* se dirige a todo ser razoável (...) a pintura, como a escultura, a gravura e qualquer outra arte é uma língua que pode ser compreendida e falada por qualquer um que tenha inteligência de sua língua.” (Rancière, 2011, p.98)

Para Rancière todos os homens tem em comum essa capacidade de experimentar o prazer e a pena. A verificação dessa similitude só pode se dar através da alteridade mas não basta aventurar-se na floresta de signos que, por si só, não querem dizer nada, não mantêm qualquer acordo. Para se conceber bem tem que se enunciar claramente. Bem conceber é próprio do homem razoável. Bem enunciar uma obra do artesão. Com isso Rancière quer dizer que não basta conceber, é preciso aprender a língua própria a cada uma das coisas a que se quer fazer: sapato, máquina, poema, filme. Ele defende que esse esforço seja aprendido com os homens que “trabalharam o abismo entre o sentimento e a expressão, entre a linguagem muda da emoção e o arbitrário da língua.” (Rancière, 2011, p.101). Mas o parâmetro aqui é a obra e as principais referências são os artistas de grande expressão. É no terreno da arte que Rancière vai expor sua reflexão sobre as distâncias entre espectador e criador.

O cruzamento entre audiovisual e educação provoca uma reflexão sobre o lugar do fazer estético na atualidade, um fazer que é cada vez mais reivindicado como um direito de existência que escapa aos circuitos institucionalizados de sua fruição (museus, galerias, etc.) e parece se espalhar por toda parte. Rancière nos aponta para uma relação entre o espetáculo e o espectador que, embora devolva a este último a autonomia sobre a fruição da obra e o direito ao *querer dizer*, ainda submete essa relação a arte institucionalizada e as obras manifestadas no campo social.

Em uma época em que se discute as fronteiras entre formas expressivas, os seus suportes e os limites das próprias práticas artísticas (GONÇALVES, 2009; RANCIÈRE, 2012) é de se questionar em que sentido ainda pode-se defender uma ideia de produção estética com base apenas no domínio de uma técnica ou de uma linguagem. É também preciso pensar o fazer estético nessas oficinas fora de um regime que o enuncia apenas no campo social com base em suas evidências materiais, no caso os filmes. Partindo-se da premissa que a sensibilidade estética está ligado na atualidade a um regime mais difuso que o da “arte” e que tem a ver com a própria vida, nos arriscamos a dizer que essas experiências de formação audiovisual se oferecem como lugar de novos regimes de enunciado para a produção estética de seus participantes. Essa produção está em todos os lugares.

As formas de fazer das duas oficinas, aquilo que poderia ser chamado de suas metodologias, são apenas dois exemplos de um leque amplo de caminhos que podem ser construídos na relação de aprendizado. O trajeto percorrido pelos facilitadores e participantes não é unívoco, ele é cheio de paradas, velocidades cruzamentos, bifurcações, momentos onde eles se posicionam frente aos diversos actantes envolvidos na relação de aprendizagem: patrocínio; decupagem clássica; escola; máquinas; apostila; tempo de oficina, etc. É oportuno trazer mais uma vez a reflexão que Crary faz sobre o observador. Pensá-lo junto às máquinas de visão, ambos atravessados pelas mesmas linhas de força que impõe uma racionalização da atenção visual, da sensação e da percepção. “Uma vez que visão passou a se localizar no corpo empírico e imediato do observador, ela passou a pertencer ao tempo, ao fluxo, à morte”. (CRARY, 2012, p.32). Mesmo que se possa argumentar que a atual disseminação em grande escala das máquinas de visão seja uma exercício mais sofisticado e complexo do mesmo controle e racionalização do sujeito humano no séc. XIX é inegável que ela também adquire o caráter ambíguo e potencialmente anárquico que o fluxo das redes (MUSSO, 2004) ganham no séc XXI. Metodologias de formação audiovisual não devem ter como finalidade última a produção de filmes. Estes valem como rastros das articulações e desarticulações que os projetos operam nas linhas de força que atravessam o contexto de sua aplicação, uma operação sempre no limite de sua inoperância.

A distância entre espectador e criador guarda relação direta com a questão da autoria. Foi através de um processo lento e gradual de controle dos discursos que circulam na sociedade que essa distância é instaurada e o autor surge como uma marca de identificação passível de ser comercializada. Esse autor é o mesmo do regime de propriedade privada que associa a obra a um sujeito e que se transformou em um modelo de produção artística em todos os campos. As obras produzidas nas oficinas desta pesquisa se inserem nesse regime mas ao mesmo tempo o transformam na medida em que arriscam novos arranjos de produção. O próximo capítulo irá discutir mais detidamente essa questão.

2 AUTORIA NOS FILMES DE OFICINA

2.1 A autoria no cinema

A relação quase automática que hoje se estabelece entre autor e obra não é natural. Historicamente, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos tornaram-se transgressores com origens passíveis de punição, levando-se em conta fatores sociais, políticos e econômicos em cada época. Se na antiguidade o anonimato não constituía um problema e os textos eram colocados em circulação e valorizados sem questionamento da autoria por sua vez na Idade Média o anonimato passa a ser uma questão. A Igreja Católica neste período é a maior responsável pela preservação e produção de obras intelectuais e artísticas. Ela passa a exercer um controle sobre a circulação de discursos, inibindo a divulgação de livros que eram contra seus dogmas. Isso estimulou a identificação de responsáveis pelos textos profanos, designados como autores. Já a partir da Renascença a noção moderna de autor começa a ganhar forma, estimulada principalmente pela invenção da prensa tipográfica que permitiu a reprodução de obras literárias em uma escala maior que no período anterior. A passagem do autor – no final do século XVIII e início do século XIX – para o sistema de propriedade característico de nossa sociedade estabelece regras sobre os direitos de autor, direitos intelectuais, de reprodução etc.

Para Foucault “a noção de autor constitui um momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos” (FOUCAULT, 1998, p.38). Ele faz uma reflexão sobre as condições de funcionamento de práticas discursivas a partir de sua vinculação com a noção de autoria. Para Foucault o vínculo do nome do autor com o que nomeia não funciona da mesma forma que o vínculo entre nome próprio e indivíduo nomeado. O autor teria a função classificatória de fazer um discurso ser recebido de uma determinada forma. Ele garantiria uma unidade ao discurso, ao agrupar sob um mesmo nome um determinado número de textos, estabelecer entre

eles uma relação de afinidade, parentesco. Dessa forma pode-se também entender a função autor como um modo de controle sobre a circulação dos discursos e a maneira como eles são recebidos no interior de uma sociedade.

Embora o cinema tenha surgido quando o direito do autor já era uma fato na sociedade a autoria como atribuição de um conjunto de obras a uma individualidade não foi algo que nasceu com a produção e exibição das primeiras películas cinematográficas. François Jost (2009) em seu artigo “O autor nas suas obras” vai até os primeiros anos de formação da linguagem cinematográfica para escavar as condições materiais da época que permitiram o nascimento do autor no cinema. Segundo ele, antes que um filme pudesse ganhar o status de artefato atribuído a um autor ele estava a serviço de experimentos científicos no campo da reprodução de imagens. Os primeiro filmes careciam de uma intencionalidade artística, portanto, de um autor. O mito fundador do cinema, o de espectadores que fogem a medida que a locomotiva avança na tela sobre eles reforçaria esse aspecto, a da ausência do gesto humano, de uma intencionalidade ou ideia que caracterizaria a obra de arte. Jost define três momentos que ao seu ver demarcam no início do cinema o desenvolvimento que leva do autor-artífice ao o autor-artista. O “polo do ofício” corresponde ao momento em que o executante é pago por metro de película impressionada. No “polo profissão” surge a reivindicação do talento, a remuneração é feita com base na experiência. No “polo da arte” é dado destaque a singularidade de um nome, atestado pela sua assinatura, pela sua biografia.

Ele corresponde precisamente a esta função-autor que, no cinema como na literatura, permite a um indivíduo se apropriar de uma obra, período que coincide, em um caso como no outro, com o momento em que surge a questão dos direitos autorais. É somente quando o artista começa a emergir como figura unificadora e identificada que a cópia se torna uma prática condenável (JOST, 2009, P.17).

O “polo da arte” corresponde ao desenvolvimento de um modelo de produção de filmes tornado hegemônico pelos grandes estúdios norte-americanos e adotado por praticamente todas as cinematografias mundiais. Um modelo que divide a equipe de produção por competências e atribui cada uma delas a um nome, um autor. A relação

entre realização cinematográfica e discurso – aqui penso nas funções-chaves de uma equipe como figuras discursivas e nas suas diversas implicações, econômicas, jurídicas, etc. – passa necessariamente pela equação dos diversos componentes da cadeia cinematográfica: esquema de produção e distribuição, crítica especializada, mídia, bilheteria de público, circulação e premiação em festivais de cinema. Essa equação nunca foi estática, já houve um tempo em que o produtor do filme é que reunia sob um nome as marcas responsáveis pelo seu sucesso ou fracasso – caso do *studio system* na Hollywood dos anos 30 e 40. Por outro lado nos anos 50 ganhou força a ideia de que o autor responsável pelo discurso de um filme residia na figura do diretor – caso da “política de autores” inaugurada na França pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*.

Nos anos 50 ficou célebre a discussão em torno da política de autores. Inaugurada na França pelos críticos da *Cahiers*, ganhou força a ideia de que a autoria de um filme residiria na figura de seu diretor. Esses críticos acreditavam que através da análise do conjunto da obra de um determinado diretor poderia se encontrar determinados traços estilísticos inconfundíveis atribuídos a ele, uma certa visão de mundo. Apesar de ser um trabalho coletivo formado por dezenas de profissionais, para a política de autores os traços estilísticos encontrados em um conjunto de obras se encarregariam de conferir ao seu diretor a condição de autor maior. “A política [dos autores] é a apologia do sujeito que se expressa. Essa concepção nega totalmente a que entende o cinema como uma arte coletiva, de equipe.” (BERNADET, 1994, p.22)

Transcorridas cinco décadas dessa discussão e diversas mudanças no fazer audiovisual é inegável que a associação da autoria de um filme com a função de direção deixou marcas profundas. Basta acompanhar a cobertura jornalística dos grandes festivais de cinema espalhados pelo mundo que se dedicam ao “filme de arte.” No Brasil praticamente todos os festivais de cinema, desde os pequenos até os de grande porte, privilegiam a figura do diretor como principal interlocutor da obra, seja com o público ou com a mídia, inclusive dando prioridade ao diretor quando se trata de custear seu transporte e hospedagem nos festivais.

Os filmes desta pesquisa são atravessados por diversas linhas de força que ao interagirem entre si enunciam sua autoria. Consideramos aqui que as figuras

discursivas presentes nos créditos finais são rastros dessa operação. O interesse deste capítulo é investigar o modo como os indivíduos envolvidos na fabricação dos filmes se posicionam em relação a essas forças. Como isso contribui para organizar as figuras que surgem nos créditos finais reiterando ou propondo novas formas de funcionamento do discurso? Os próximos itens irão fazer uma análise da autoria nos filmes produzidos nas duas oficinas se detendo na figura do diretor, sobre quem recai a responsabilidade por uma visão de mundo.

2.2 A autoria como gestão na direção de “Kurú, o valor da amizade”

Na semana anterior ao primeiro encontro de roteiro da oficina Cinemaneiro que geraria o curta “Kurú, o valor de uma amizade” Walter Fernandes, facilitador da oficina, pediu que cada participante interessado desenvolvesse uma ideia. A primeira parte desse encontro foi usada para fazer uma leitura de todas as propostas e a votação que escolheria duas histórias para serem transformadas em filmes. A partir dali os 09 encontros restantes programados pela oficina girariam em torno do desenvolvimento dessas histórias, portanto esse era um momento crucial. Se pudéssemos comparar o trajeto do grupo na oficina a um roteiro de estrutura dramática clássica, diríamos que eles estariam em um ponto de virada ou *plot point*, momento em que a história é impulsionada por um acontecimento para o seu desfecho. Diferente dos primeiros encontro que eu observara até então, as aulas agora se tornariam menos expositivas e ganhariam um caráter eminentemente prático. É um momento que também envolve uma mudança de paradigma. Se na primeira parte da oficina que compreendeu as 06 primeiras aulas os participantes se encontravam em uma posição mais de “observadores”, a criação de suas histórias os tornariam mais responsáveis pelo andamento dos encontros posteriores. Eles agora assumiam o papel de “produtores”. A partir daqui a pesquisa de campo pôde visualizar com mais propriedade toda uma rede de forças que concorria para a produção de modos de vida e visões de mundo embutidos na realização do filme.

As apresentações das propostas de histórias forma acompanhadas atentamente por Walter. Ele procurava extrair de cada proposta outros elementos com o objetivo de tornar a apresentação mais clara. Tecia comentários aqui e ali, como quando define a ideia de Ediberto como um “vídeo-poema” ou se refere a ideia de Sheila como um “filme de escola”. Um comentário em específico deixa ver como a rede de forças que atravessam a oficina atua nos momentos de criação do filme e o trabalho de tradução (LATOURET, 2005). Na sua apresentação Lourenço fala de um comerciante, o Zé Toré, que tem um bar na região que funciona, segundo ele, como um “espaço de convivência e manifestação cultural”. Lourenço quer fazer um documentário sobre Zé Toré. Ao terminar o breve relato da ideia, Walter diz que não vale a pena tentar:

“Documentário normalmente leva mais tempo pra fazer, pesquisa, você fica muito refém do cara (ele se refere ao Zé Toré)...Se esse cara ficar doente no dia [da gravação] acabou...o perigo do documentário é esse, não que não seja uma boa ideia...aqui na oficina esse tipo de filme não dá tempo de fazer... Ficção não, a gente vai produzir pra naquele dia estar tudo ali pra fazer o filme com atores e tal.” (FERNANDES, 2012).

Nessa fala é possível ver como como a relação de linhas de força que atravessam a oficina se traduz no tempo que os participantes tem disponível para produzir os dois filmes. Walter agia então conduzindo os interesses dos participantes aos interesses da oficina. No momento em que Lourenço demonstra o desejo de fazer um documentário e encontra resistência por parte de Walter isso expõe um dos elementos que compõe a metodologia: a oficina fazia um forte investimento no gênero ficção. Não só fazia uma opção por esse gênero como assumia uma interpretação dele fortemente baseada nos procedimentos de produção associados à linguagem clássico-narrativa. Esse momento de definição das histórias a serem filmadas se oferece como um lugar de visibilidade das condições de produção dos filmes. O custo financeiro da oficina, o espaço físico onde os encontros e a produção dos filmes se dá, a disponibilidade de seus participantes, entre outros fatores, se juntam para construir uma ideia de que o gênero ficção seria a melhor opção para que o tempo disponível pela oficina seja bem aproveitado.

Uma outra fala de Walter provocada pelo desejo de Lourenço em fazer um documentário se refere ao papel do diretor na realização do filme. Ele afirma que a “ficção é legal porque vai ter um diretor e o diretor vai chamar a atenção pro que estiver sendo feito de errado.” Walter não deixa claro sobre onde incidiria o julgamento de certo ou errado na realização mas pela observação do processo de roteirização e gravação dos filmes é provável que ele estivesse se referindo a execução do plano de filmagem, conforme será descrito mais adiante.

As histórias de Sheila e Santiago foram as propostas vencedoras. A exemplo de outras propostas que tinham forte inspiração em alguma vivência pessoal dos participantes da oficina, a ideia de roteiro que resultou no curta *Kurú, o valor de uma amizade* surgiu a partir de um episódio na vida de Santiago transformada em um texto (Anexo II): uma relação entre ele e um menino, morador de rua, perto de sua casa no Pinheiro, umas das 16 comunidades da Maré. O seu desenvolvimento seguiu um caminho semelhante ao curta produzido pelo outro grupo oficina. Na mesma tarde em que a ideia de Santiago foi escolhida o grupo reuniu-se para dar um primeiro tratamento à história, definir personagens e conflito, e no dia seguinte voltou a se encontrar para desenvolver as cenas e diálogos do roteiro.

A partir deste ponto, seguindo a grade do curso, os participantes teriam mais três encontros planejados pela oficina antes do dia de gravação. Eles teriam a oportunidade de falar de montagem, fotografia, som e câmera, mas dessa vez tendo como base de discussão e prática o roteiro do grupo. Em todos os encontros uma parte do tempo seria reservada à pré-produção. Os dias 26 e 29 de Abril foram reservados para a aula de fotografia, som e câmera, onde eles tiveram a oportunidade de visitar as locações dos filmes, fazer a decupagem e a partir disso organizar um plano de filmagem que os orientaria no dia de gravar os filmes. Lourenço tem participação fundamental na decupagem pois ele é morador e conhece bem o local. A organização da equipe de gravação é discutida nesse período, entre a escritura do roteiro e a filmagem. Ela toma por base o modelo indicado no manual da oficina (direção, diretor de fotografia, técnico de som, etc.) Walter Fernandes pergunta quem deseja fazer o quê no filme e as funções são repartidas entre os integrantes de maneira voluntária. A direção do curta é assumida por Lourenço, Thiago e Alexandre,

cada um ficando responsável pela gravação de um número determinado de cenas. As demais funções foram desempenhadas por outros integrantes.

A minha próxima incursão na oficina foi para acompanhar a gravação de *Kurú*. Era a terceira e última semana de oficina. A gravação aconteceu em um único dia, quarta-feira, dentro do horário de realização da oficina, de 14 as 18h. Quando cheguei no set o grupo já estava rodando uma das cenas próximo a Associação de Moradores da Baixa do Sapateiro. Não foi difícil identificar pois havia um grande número de pessoas portando objetos e equipamentos de gravação, câmera, microfone, claquete e quase todos estavam usando a camisa recebida no primeiro dia da oficina. Permaneci mais ou menos duas horas, observando e registrando a movimentação da equipe, as discussões, indecisões, a gravação das cenas que foram rodadas em meio ao cotidiano dos moradores e do comércio local, o que representou um desafio a mais para a equipe desse filme.

No momento da minha chegada o grupo estava decidindo a ordem de gravação. Já haviam gravado a maioria das cenas que acontecem na locação “ponto de Kombi”, lugar onde no filme o personagem interpretado pelo próprio Santiago (no filme ele não tem nome) e Kurú se conhecem e ficam amigos. Falta gravar ali apenas a cena final. Thiago e Alexandre dirigem a cena. Thiago tem um plano de filmagem nas mãos feito dias antes. Alexandre tem dúvidas se a cena a gravar é a 06 ou a 09. Eles são auxiliados pelos assistentes de direção Pablo e Marcio Alves. Pablo sugere que eles gravem logo a cena final, pois já estão ali na locação. Marcio diz que Walter sugeriu que eles deixassem para gravar por último essa cena para que os atores estivessem mais entrosados. A mudança de luz se torna uma questão. Se gravam a cena final naquele momento a luz vai ser a mesma das demais cenas feitas na locação. Uma parte da equipe acha que tem que deixar pra mais tarde para reforçar ao salto de tempo que acontece no filme. Lourenço acha que a luz não interfere. Alexandre acredita que sim. Acontece um desentendimento entre os dois diretores. Eles decidem adiar a gravação dessa cena e partir para “cena da bicicleta”, como eles chamam a cena em que Kurú furta uma bicicleta e é visto por seu amigo.

A equipe se dirige até a locação onde vai ser gravada a “cena da bicicleta”. Ela fica a poucos metros da locação anterior. Essa foi uma estratégia utilizada pela equipe

para economizar tempo e evitar grandes deslocamentos. Eles abrigam o máximo de cenas possíveis do roteiro em um mesmo espaço, um cruzamento ao lado da Associação de moradores. A padaria, o bar, o ponto da Kombi e a própria rua ambientam as cenas. A decupagem de planos é pensada para tirar o máximo proveito dessa proximidade entre as locações e ao mesmo tempo ocultá-la. Por isso eles se limitam a utilizar no máximo o plano conjunto para gravar em cada lugar, pouco movimento de câmera e nada de plano sequência. Assim todo o espaço diegético do filme vai sendo construído sem guardar referência com ordem espacial da comunidade. A padaria é usada como locação para gravar a “cena da bicicleta”. Os atores foram arregimentados na própria equipe e entre os vizinhos conhecidos, sendo a primeira experiência de interpretação em cinema para todos eles. É o caso de Ronaldo, ator que interpreta o protagonista do filme, Kurú.

Figura 2 - Equipe de Kurú gravando uma das cenas do filme.



Agora é Thiago que vai dirigir a cena. Ele para em frente a padaria com a equipe ao seu redor e lê o plano de filmagem: “cena 09, plano geral, visão do

Santiago”. Embora nos créditos do filme o alterego de Santiago não tenha nome, durante a filmagem a equipe se refere a ele como Santiago pois foi quem escreveu a história. Lourenço se aproxima e pergunta qual é a ação. Thiago lê o roteiro, “Kurú está andando distraidamente quando vê o garoto de bicicleta. Ele o acompanha com o olhar. O garoto larga a bicicleta em frente a padaria e entra”. Em seguida dá a ordem para posicionar a câmera em determinado lugar. Alexandre intervém e diz que essa cena tem 05 planos. Pablo chega e pergunta de onde vai vir o garoto com a bicicleta. Thiago se irrita pois a todo momento chega alguém para interferir. Ele procura seguir a decupagem que está no papel e tenta explicar como vai ser o plano de Kurú para Marcio Rodrigues: “Plano geral, a câmera vem vindo com ele”. O câmera parece não entender a orientação. Fabio Sobral, que também faz câmera no filme, tenta explicar: um plano geral com “zoom in”. Lourenço percebe a confusão e mais um vez interfere, diz que na sua opinião são 03 planos: “uma mais aberta do garoto chegando, uma mais fechada dele olhando para fora de campo e um terceiro plano por cima do ombro do garoto”. Finalmente eles decidem gravar. A claquete é batida e Thiago dá o “ação”. O plano é rodado e Lourenço elogia o desempenho do ator. Fazem um plano mais fechado para enfatizar a expressão do personagem. Agora vão fazer um plano subjetivo de Kurú. Thiago lê a decupagem para saber qual o plano previsto mas não consegue entender o escrito. O câmera acha que é Plano Americano. Ambos concordam que não faz sentido pois “não tem nada para mostrar na altura da cintura”.

Os facilitadores da oficina estão presentes todo o tempo mas observam de longe, dão autonomia a equipe e intervém apenas quando julgam necessário. A “cena da bicicleta” envolve a presença de três atores. É uma cena difícil pois é construída a partir do cruzamento de três pontos de vista dos personagens. A equipe pensa os planos, posiciona os atores e grava. Alexandre Mizrahi, facilitador que conduziu toda a parte de fotografia e câmera da oficina, se aproxima e dá um alerta sobre condição da luz que muda rapidamente naquela hora do dia. Ele sugere o enquadramento para que a cena não tenham problema de descontinuidade. Quando eles terminam o último plano dessa cena Marcio Alves corre até Alexandre e diz que tem um problema seríssimo, que falta um plano subjetivo de Santiago observando Kurú levando a bicicleta do garoto. Sem esse plano a cena perde o sentido. Foi Walter quem chamou

atenção para esse detalhe. A equipe verifica na câmera os planos da cena que foram gravados. Marcio Alves insiste que esse plano é fundamental. Pablo diz que foi um erro e procura agilizar para gravarem a cena. Lourenço reclama, “você tá doente, esse roteiro não é uma camisa de força, é uma orientação”. Ywerson, o assistente de direção, discorda, “na verdade é, a programação é.” Eles gravam o plano que falta. No filme essa cena é construída por 12 planos. Ao final da gravação da cena Lourenço, Thiago e Alexandre se alternaram na direção. É fim de tarde, a luz cai rapidamente.

A decupagem serve de orientação para a equipe, é ela que estabelece uma linguagem que possa ser compreendida por todos, além de acelerar o processo de tomada de decisões no set pois eles dispõem apenas daquele dia para gravar as 19 cenas do roteiro. Quase toda a equipe usava a camisa da oficina nesse dia, quase impossível não notar a sua presença ali, sua tensão, a correria para cumprirem o plano de filmagem, mas a decupagem deve ser adaptada ao cotidiano do lugar. A camisa traz estampada a logomarca da oficina e dos patrocinadores, ajuda a diferenciá-los dos moradores da comunidade, além de divulgar a oficina. Serve como uma espécie de salvo-conduto para a filmagem. A vida no lugar não cessa, o comércio segue funcionando normalmente, seus moradores andam de um lugar para o outro, alheios a presença da equipe, parecem habituados aquela movimentação. O desafio é acoplar o tempo e espaço do filme ao da comunidade. Duas racionalidades distintas, a que ordena as ações da história a ser filmada e é exterior à realização da oficina e a dos signos mudos da vida que segue seu fluxo indiferente a presença da equipe. Thiago, um dos diretores, tem dificuldade de entender o plano de filmagem, ele desabafa: “isso parece um hieróglifo”. Os diretores fizeram o “dever de casa”, visitaram as locações, pensaram a decupagem e dividiram entre si a direção das cenas mas quando a racionalidade da comunidade se impõe a dinâmica que se estabelece é outra, muito semelhante ao que aconteceu na primeira reunião de roteiro de “Complexo de Juninho”. Todos falam, quase ao mesmo tempo, opinam, discordam, procuram se ajudar até que em meio ao que parece ser o caos emerge uma decisão e o plano é gravado. A acoplagem aconteceu. No entanto é difícil identificar de quem foi a ideia, quem decidiu.

Essa é uma dinâmica que acontece durante todo o tempo em que pode estar presente, acompanhando a filmagem. A ordem do dia serve como ponto de partida para a equipe, o território mental compartilhado pelos integrantes através de termos técnicos que dão nome as imagens, indicações de figurino, objetos de cena, tempo de gravação, todo um mundo que deve ser erguido com planejamento, antecipação, controle, funções definidas, mas na hora que essa racionalidade se depara com os imprevistos colocados pelo cotidiano do lugar, pelas condições de filmagem e pela própria inexperiência dos participantes, são os afetos que parecem fazer a ligação entre uma racionalidade e outra. Nesse sentido Lourenço se destaca entre os diretores. Ele conhece bem o local e a dinâmica do seu cotidiano. Além disso fica visível algo que diferencia a maneira como ele intervém na direção. Ele tem clareza da decupagem das cenas ao contrário de Alexandre e Thiago. Lourenço parece fazer a ponte entre a racionalidade da oficina, da metodologia e a racionalidade do lugar onde o filme é feito.

Fica evidente como o manual orienta o trabalho do grupo. Ele traz desde as indicações do que deve conter um roteiro, planos cinematográficos, como também a maneira que uma equipe de filmagem deve se organizar. O grupo se posiciona em relação a essas orientações do manual e dos facilitadores e certamente isso tem um peso na distribuição de funções entre os seus membros. Por sua vez os facilitadores também se posicionam em relação aos afetos manifestados pelos participantes. É dessa interface, algo complexo de gerir, que se materializa o curta “Kurú”.

A metodologia traz implicada uma visão gerencial da realização audiovisual que é assumida pelos participantes, não sem esforço. São poucos ali que tem experiência com gestão. Talvez seja por isso que Lourenço se destaque na direção de Kurú. Ele trabalha na coordenação de projetos do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, está acostumado a ter uma visão panorâmica de realização de um projeto, além de ser morador e conhecer bem o local. A função-autor aqui não se relaciona com certos traços estilísticos que Lourenço imprime à obra, afinal é o seu primeiro filme como diretor. Ela guarda mais relação com a metodologia do Cinemaneiro e a maneira como ela traduz uma série de forças que atravessam a realização da oficina. Ela se oferece como um campo de negociação entre uma certa visão de cinema colocado

pela oficina e os afetos dos participantes. É diante dela que os participantes se posicionam e constroem em conjunto uma visão de mundo. Em entrevista a fala de Lourenço é reveladora sobre essa visão de mundo e sobre o papel do diretor na realização da obra. Na sua opinião o entendimento sobre os papel de cada um na realização do filme é fundamental. E no filme ele observa que em alguns momento os participantes davam opinião fora do papel que cada um escolheu. “E como era um filme coletivo tinha que contemplar”. Quando perguntado o que é autoria na sua visão Lourenço acha que é alguém que tem uma ideia muito pronta, início, meio e fim. No filme as ideias foram se completando. Ele acredita que o diretor é a pessoa que consegue administrar profissionais e que estes trabalham para materializar uma visão de mundo que está dentro do quadro. “O diretor tem que estar muito concentrado no quadro, é uma tela” Essa fala fortalece a importância na decupagem na fabricação do filme e como ela se oferece como um campo de negociação.

É preciso destacar que mesmo com os desafios colocados pelas condições de filmagem, a equipe do curta logrou construir um filme com uma narrativa coerente e boa utilização dos planos gravados. Isso seria impensável se não fosse o investimento feito pela oficina na execução de sua metodologia. Ela reforça que o gesto de fazer um filme passa necessariamente pela gestão dos diversos departamentos de uma equipe de filmagem. A produção da obra no tempo delimitado (03 semanas) se transforma no principal dispositivo de criação. As funções mais estratégicas são assumidas por quem consegue apreender mais rapidamente as diversas forças que atravessam a oficina e se posicionar diante delas com o objetivo de realizar o filme.

2.3 A autoria no cruzamento entre audiovisual e educação em “No Limite do Horizonte”

Em uma das cenas de “No Limite do Horizonte”, Marta (nome da personagem interpretada por Taíris Oliveira) chega em casa de noite após ver seu noivo traindo-a com outra mulher em uma roda de pagode da região. Começa chover forte e ela corre

para tirar as roupas do varal. No meio do caminho tropeça e cai no quintal de casa sob a forte chuva. Ela fica ali por um tempo deixando que chuva caia sobre seu rosto. Essa cena de “No Limite do Horizonte” é inspirada em a “A Falecida” de Leon Hirszman, filme todo ambientado no subúrbio carioca. É uma das cenas de “No Limite” que teve como locação as dependências da Escola Municipal Grécia que fica anexa ao NAG.

Alguns dias antes dessa cena ser gravada Luiz Claudio, professor da oficina de vídeo, faz um ensaio com câmera no quintal da escola, na casa onde reside uma das funcionárias. A partir do material bruto desse ensaio (2011) foi possível saber quem participou dele. Estavam presentes Luiz, Taíris e alunos da oficina de vídeo do NAG. É possível ver que Luiz opera a câmera e dá orientações sobre a atuação de Taíris. Ele é acompanhado no ensaio pelos alunos da oficina. Em determinado momento do registro Taíris estica um pedaço de corda entre duas árvores para ensaiar a cena em que ela pendura as roupas no varal. Luiz pede que um de seus alunos ajude Taíris e afirma, em tom de brincadeira, “ela é tudo, atriz, produtora.” Em outra parte do material Taíris ensaia estar varrendo o pátio de casa. O enquadramento da câmera é bem aberto revelando um muro em segundo plano e a frente da casa (onde a personagem Marta mora no filme). Em off é possível ouvir a voz de Luiz Claudio e um dos alunos. Luiz pergunta se as pessoas vão reconhecer o muro como sendo da escola. Seu interlocutor acha que não. O quadro se fecha e os dois concordam que ficou melhor.

No dia em que essa cena é gravada Luiz faz um registro em vídeo e com ele edita o *making of* “Além da Linha do Horizonte” (2012). No vídeo Luiz Claudio aparece em casa preparando a alimentação da equipe com sua esposa Tâmara Bezerra e mais um rapaz. Ele se refere a esposa como produtora. Luiz depois confirmaria em entrevista (2012) que o lanche fornecido a equipe nesse dia havia sido pago por ele. Nos créditos do *making of* quatro pessoas operam a câmera, dentre elas Taíris de Oliveira, atriz do filme, e Hugo Labanca, que aparece em uma das cenas sendo questionado sobre sua função no curta. Ele responde “a de sempre, é compensar o que o Luiz não chega junto, hoje eu acho que tô acabando com a função de assistente de direção aqui dele”. Os integrantes do curta se revezam em várias funções. Além de ser a protagonista do filme, Taíris também faz *making of*, ajuda na captação de som e faz a composição de figurino dos demais personagens nas cenas

em que sua presença não é necessária. Nos créditos de “No Limite” Hugo Labanca aparece na direção de fotografia, edição e co-orientação. O *making of* mostra algumas cenas do filme sendo gravadas. É Luiz quem dirige imagem, atriz e opera a câmera. Ao contrário do ensaio, dessa vez não há a presença dos alunos. Se considerarmos que o NAG comparece nos créditos do filme como um dos realizadores a ausência dos alunos nesse dia de filmagem torna-se uma contradição.

A ideia de fazer “No Limite do Horizonte” surgiu a partir de uma conversa entre Luiz Claudio e Taíris de Oliveira, atriz que faz o personagem principal e foi aluna da oficina de teatro do NAG. Ela pediu que Luiz escrevesse um roteiro onde ela pudesse atuar e ele se comprometeu em apresentar uma ideia. Luiz tinha acabado de ver um filme do Leon Hirszman¹⁶, “A Falecida” (1965), que conta a história de Zulmira (Fernanda Montenegro), mulher pobre do Subúrbio que sonha com um enterro de luxo. Pelo fato de se passar no subúrbio, o filme estimulou Luiz a criar uma história passada na região. Ele narrou o filme para Taíris, dando especial ênfase à cena em que Fernanda Montenegro interpreta sua personagem debaixo de uma chuva. O que era pra ser um projeto pessoal de Luiz acabou se transformando, nas palavras do próprio, em um filme que ele chama de “coletivo”. Esse termo, no entanto, só vai aparecer explicitamente como discurso quando o curta é inscrito no Festival Visões Periféricas, o que trataremos no capítulo 5. O que significa o termo “coletivo” quando Luiz se refere a ele dessa forma?

Para encontrar um possível enunciado para o uso do termo é preciso recuar no tempo até 2007. Em Julho desse mesmo ano é criado o Cineclube Subúrbio em Transe junto com Hugo Labanca e Leonardo Oliveira ex-alunos da oficina de vídeo. Em dezembro é lançado o documentário longa-metragem “Alma Suburbana” na Casa do Artista Independente em Vista Alegre (Casarti), o mesmo lugar que abriga o cineclube. O filme, dirigido pela trinca responsável pelo cineclube, é uma investigação sobre o que é ser suburbano feita através do depoimento de diversos moradores e ex-moradores da Zona Norte. Muitos deles figuras conhecidas do universo cultural como o cineasta Erick Rocha e o músico Luiz Carlos da Vila. O filme ganha boa repercussão

¹⁶ O diretor é nascido no Subúrbio do Rio, em Lins dos Vansconcelos

na mídia impressa e blogs. O seu lançamento chama a atenção do colunista do Segundo Caderno do jornal “O Globo” Joaquim Ferreira dos Santos que, em uma das edições do jornal, dedica metade do seu espaço ao documentário e usa o tema como mote para ouvir dezenas de outros moradores e ex-moradores do Subúrbio. É a primeira parceria entre o NAG e o Subúrbio em Transe e conta com a participação de alunos da oficina de vídeo. A cobertura jornalística inclusive frisa bem esse aspecto no texto:

“Uma região pouco registrada pelo cinema, a Zona Norte ganha documentário dos alunos da Oficina de Vídeo da Escola Municipal Grécia e do Cineclube Subúrbio em Transe, ambos do Largo do Bicão, Vila da Penha (...) é dirigido por Luiz Claudio Lima, Hugo Labanca, Leonardo Oliveira, Joana D’arc, todos da Zona Norte. (O GLOBO, 17/11/2007).

Em todas as matérias publicadas sobre o lançamento do filme é dado destaque ao fato dele ser feito por alunos de escola municipal, sendo esse um forte “gancho” de notícia. Em 2008 o filme foi exibido no festival Visões Periféricas e em 2011, por ocasião da cerimônia de abertura do projeto “Cineclube nas Escolas”, ganha da Secretaria Municipal de Educação o lançamento em dvd.

“Alma Suburbana” certamente representa não só uma guinada na trajetória de Luiz Claudio como educador como também faz com que ele passe a ser mais conhecido no universo do audiovisual. A partir desse filme o NAG passa a ter o Subúrbio em Transe com um dos principais parceiros na produção dos curtas. Por sua vez o Subúrbio em Transe surge em uma período de renascimento desse tipo de atividade em todo o Brasil, em parte graças ao forte estímulo dado pela Secretaria do Audiovisual na gestão de Gilberto Gil. Luiz Claudio e seus companheiros cineclubistas começam a participar de Fóruns de discussão locais e a participar ativamente da Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro (Ascine-RJ). O Casarti, lugar que abriga o cineclube, passa a ser um lugar de encontro de artistas e produtores culturais da Zona Norte. Certamente “Alma Suburbana” é consequência das sessões que se seguiram ao seu surgimento e o filme torna-se uma espécie de manifesto do jeito suburbano de viver e criar.

Sendo 2007 um divisor de águas pode-se dizer que nos anos seguintes Luiz Claudio procura conciliar sua atividade como educador com projetos de cunho mais pessoal que ganham impulso com o “Alma Suburbana”. Talvez influenciado pela repercussão do filme, a metodologia da oficina passa a investir fortemente no gênero documentário. Entre 2007 e 2012 outros documentários se sucedem, quase sempre tendo o Subúrbio como pano de fundo. Luiz se alterna entre projetos dirigidos por ele – caso de “O Poeta do Samba” (2009) – e outros realizados exclusivamente pelos alunos – caso de “Quanto vale o professor” (2011). No entanto ele não deixa nunca de envolver os alunos em seus projetos pessoais. Os filmes dirigidos por ele fora do âmbito da oficina se oferecem como uma formação extraclasse. Nesse sentido a metodologia da oficina passa ter um forte vínculo com a práxis que Luiz estabeleceu nesse percurso, uma práxis que em alguns momentos aproxima mais os alunos de um regime enunciativo do cinema e em outros insere a realização no regime da educação. De certa forma isso se torna interessante para a escola pois a exemplo do que aconteceu com o “Alma Suburbana”, os filmes que contam com uma parceria entre o NAG e o Subúrbio em Transe oferecem a possibilidade do trabalho do NAG ganhar visibilidade em outras instâncias que não somente a da educação. É um esquema legitimado pelo NAG, que uma vez provado dar certo passa a servir de modelo para outras produções.

Nesse modelo Luiz certamente é o “fiel da balança¹⁷”. Em “No Limite do Horizonte” ele assume nada menos que sete funções. Ao contrário de Alma Suburbana dessa vez a função de direção não existe. Ao invés disso aparece logo no início a palavra realização, onde consta: Subúrbio em Transe, Alunos das Oficinas de vídeo, NAG e Carpintaria de Montagem. Em seguida Luiz aparece ocupando a primeira das sete funções, a de orientação. É preciso pensar o porquê da ausência da função direção no filme. A primeira vista pode parecer irrelevante esse detalhe mas se pensarmos que os créditos de um filme traduzem os enunciados de sua realização podemos deduzir o quanto essa função problematiza a relação entre o audiovisual e educação.

¹⁷ Equilíbrio entre dois lados, se refere a um mediador confiável ou pessoas com o poder de influenciar de forma decisiva o resultado de uma disputa.

“No Limite do Horizonte” é um filme realizado em um contexto de formação audiovisual, onde parte de seus integrantes encontra-se em sua primeira experiência com a produção audiovisual. Eles não possuem um conjunto de obras de onde poderia se extrair características em comum que sinalizassem a marca de um autor. Passados 60 anos da “política de autores” e todas as transformações operadas no fazer audiovisual, a figura do diretor ainda chama para si as atenções. É sobre ele que incide fortemente a responsabilidade por uma visão de mundo mediada pela obra. O fato de “No Limite” não trazer um diretor e sim três organizações a frente dos créditos confere uma flexibilidade a autoria do filme que permite que ele circule em diversos lugares portando diferentes discursos, o da educação e o do cinema, o que seria mais difícil se ele tivesse essa função bem demarcada. Um indício disso é que 04 anos após o lançamento de “Alma Suburbana” o filme é divulgado no site da secretaria municipal de educação como um filme produzido pelo professor Luiz Claudio com a participação de alunos da rede. Politicamente talvez seja difícil admitir que um filme feito em um contexto de formação seja dirigido pelo professor. Como saída surge a palavra “orientação” em seus créditos, que talvez se afine mais com o regime enunciativo da educação.

Por hora vamos problematizar a figura do diretor colocando-o em analogia com a do professor. Aqui irei delimitar esse conceito de professor ao caso de Luís que além de professor de audiovisual é também professor de geografia. Vamos colocá-los ocupando um papel relevante dentro dos regimes enunciativos em que operam, o do cinema e o da educação. Ambos detém uma certo conjunto de conhecimentos dentro de suas respectivas áreas de atuação e lançam mão de técnicas específicas para atingir determinado efeito. Ambos também operam dentro de relações, não só aquelas mais imediatas em suas áreas – atores e alunos, por exemplo – como também aquelas relações mais distantes – empresa patrocinadora e secretaria de educação. Nesse sentido, ambos actantes operam como tradutores, ou seja, mantêm unidos e coesos os diversos elementos que constituem essa relação, evitando que esses elementos sigam suas próprias inclinações e os impeçam de atingir seus objetivos – fazer um filme, ensinar um tema do currículo escolar. A operação de tradução é

essencialmente o de estabilizar controvérsias e produzir caixas-pretas. Elas materializam uma visão de mundo, legitimam um conhecimento.

Feita a analogia nesse termos proponho uma reflexão sobre a relação entre esses essas figuras discursivas no contexto mais específico da oficina. Ela coloca em relação dois enunciados que embora guardem muitas semelhanças entre si se diferenciam por uma questão fundamental, a matéria expressiva sobre a qual cada regime se debruça. Por um lado temos o uso ou produção da imagem e do som. De outro o uso ou produção de conhecimento. No seu trabalho como orientador Luiz faz o esforço de operar e relacionar dois regimes enunciativos diferentes. O seu interesse por cinema desde a época de graduação em geografia permite que sua trajetória na educação continue alimentando essa relação de uma forma bem prática. Vale lembrar que um dos objetivos da oficina que consta no site do NAG é: estimular “que os alunos possam perceber e compreender o espaço geográfico onde ele mora e comparar com outras localidades”.

No “Limite do Horizonte” é todo gravado na região da Zona Norte. Assim como “Alba Suburbana”, tem forte vínculo com esse espaço geográfico. A maneira como Luiz vai explorar esse espaço por meio do audiovisual em um contexto de educação artística é distinta da que ele usaria em uma aula convencional de geografia com ênfase na transmissão de conteúdos curriculares. Os regimes enunciativos são diferentes, suas matérias de expressão também. A interpolação dos dois faz com que os participantes da oficina, alunos da rede pública, sejam estimulados a assumir a responsabilidade pela produção do filme, do seu discurso. Ao trazer o regime cinema para dentro da educação ele desestabiliza a função professor. Por sua vez, ao trazer o regime educação para dentro do cinema ele desestabiliza a função diretor, o que compromete a sustentação dessa figura no créditos do curta. É a figura da “orientação”, ocupada por Luiz nos créditos do filme, que opera a tradução dos dois regimes.

Dos modos de fazer um filme que Luiz foi desenvolvendo ao longo de 10 anos, “No Limite” está entre aqueles filmes que assumem como fundamental a parceria entre o NAG e o Subúrbio em Transe. Mas o que vem a ser uma opção metodológica abraçada pelo NAG implica em que os alunos não possam estar presentes na

gravação de algumas cenas feitas fora da escola. Naquelas onde os alunos participam eles ocupam funções secundárias: assistência de câmera, figuração. Isso não chega a ser uma questão na oficina pois o tempo de formação que ela oferece é dilatado no tempo. O aluno pode se re matricular quantas vezes quiser até completar 18 anos. Enquanto estiver matriculado ele pode experimentar vários tipos de inserção no campo do audiovisual, desde aquela que o coloca em posição mais protagonista na criação do filmes, como é o caso das animações, até aqueles filmes onde ele pode experimentar a prática audiovisual fora dos muros da escola, mesmo que ocupando papéis secundários. Sua autoria trafega em diversas instâncias de criação dentro de uma equipe de filmagem. É certo que em “No Limite” os alunos possuem uma visão fragmentada do processo de construção do filme. Mas isso faz parte de uma estratégia de realização que Luiz estabeleceu ao logo do tempo na oficina.

3 A FICÇÃO COMO CAMPO DE NEGOCIAÇÃO ENTRE A RAZÃO E O AFETO

3.1 Representação e afeto na escrita de “Complexo de Juninho”

“Complexo de Juninho” foi uma das histórias eleitas em votação pelo grupo da oficina do Cinemaneiro para virar filme. Ele foi escolhido na mesma ocasião de “Kurú”. A ideia que resultou em “Complexo de Juninho” é de Sheila e surgiu quando ela voltava para casa com outros companheiros de oficina. Eles queriam fazer uma história de escola, uma história de alunos em sala de aula. Metade das propostas votadas nessa ocasião mencionava a favela como cenário. Outras cinco tinham relação direta com a vida de seus proponentes.

Walter pediu que a turma se dividisse em dois grupos de acordo com as escolhas feitas na votação e cada grupo ficasse com uma história para desenvolver. A partir dali a realização dos dois curtas correria em paralelo. É o início da segunda semana de atividades. Durante dois dias um dos grupos desenvolveria um roteiro em cima da história de Sheila. A principal orientação passada por Walter para o primeiro dia foi a de pensar mais os personagens e a trama sem se preocupar com o desenvolvimento das cenas e diálogos, o que seria feito no encontro seguinte. Eles também poderiam incorporar elementos das outras propostas que não haviam vencido. Pude acompanhar durante toda uma tarde a discussão e algumas definições sobre o curta “Complexo de Juninho”, antes que ele ganhasse o formato de um roteiro.

O grupo se sentou em volta de uma mesa: Diogo, Ediberto, Erick, Marcio, Sheila, Fabio Alves e Cristian. Eles passaram por volta de 1 hora fazendo um *brainstorming*, não havia alguém controlando ordem ou tempo das falas. Simplesmente as ideias iam surgindo espontaneamente e tudo era discutido. Um método aparentemente confuso mas que entre dúvidas, divergências e consensos foi construindo a linha mestre da história que seria desenvolvida em cenas e diálogos. De

início Bruno opina que o conflito não precisava ser criado de primeira, que ele iria acontecer durante o pensamento deles.

Diogo foi o primeiro a se manifestar. Ele tinha um personagem em mente que o Erick já tinha visto: Juninho, um menino meio revoltado que estuda mas o sonho é ser bandido. Diogo sugere que o roteiro tenha uma cena com o personagem e passa a descrevê-la: Juninho está em sala de aula dormindo em cima da carteira quando é acordado e repreendido pelo professor de história. Juninho o desafia dizendo que já conhece bem a matéria que está sendo exposta, levanta-se e vai até o quadro de giz onde está desenhado um mapa da europa.

“Ó pessoal, é o seguinte, antigamente existia o complexo da Europa. O Complexo da Europa é igual o Complexo da Maré, só que aqui em vez de ser Baixa do Sapateiro, Nova Holanda, Vila do João, Pinheiro, lá tinha favela da Espanha, favela de Portugal, favela da Alemanha. Napoleão era o cara que era dono da favela da França, queria tomar a boca de fumo de geral. D. João com medo veio morar no Rio de Janeiro e fez a primeira Boca de Fumo na cidade. Por que vocês acham que ele veio morar na Quinta da Boa Vista? Porque era rota de fuga pro Morro da Mangueira.” (SANTOS, 2013).

Esta é uma cena que entrou inteira no filme. A proposta de Sheila que foi votada por todos os integrantes continha o universo onde se passaria o filme, a escola, mas não apresentava os personagens, nem a trama. Encontrá-los foi o principal desafio colocado pelo facilitador com a observação de que eles poderiam ter problema com figuração por se tratar de um filme ambientado em um escola. A descrição do personagem feita por Diogo serviu como ponto de partida para a criação dos demais. Na verdade, esse personagem já existia antes mesmo da oficina. Diogo apresenta-se em números de *comédia stand-up* na Maré e Juninho era um dos personagens de seu repertório. Ele diz que no número o personagem tem de 12 para 13 anos mas que ele poderia tirar a barba, deixando ali claro que ele se oferecia para fazer o papel. Sheila diz que não vê problema em relação à idade porque na escola onde ela estudava haviam muitos adultos apesar de ser oitavo ano. Percebo que Sheila usa a própria escola como referência para pensar o universo do filme. Ela sugere que a história se desenvolva a partir de três classes diferentes de nível escolar e diz que pode chamar os amigos. Diogo acha que tem que ter apenas uma classe,

pra ter menos gente. Diogo imagina outra cena: Juninho chegando de mototáxi atrasado pra entrar na escola. Fábio concorda com a sugestão, é da opinião que o filme deve começar por aí. Diogo argumenta que tem um colete de mototáxi e acaba propondo que Juninho trabalhe como mototáxi. Algumas pessoas do grupo discordam, acham que o personagem não tem que estar “na curva”, tem que ser o “dono da curva”, uma clara menção as aspirações do personagem à criminalidade citadas por Diogo quando apresentou a ideia. Fábio defende a ideia de Juninho ser um mototáxi e chegar atrasado com o argumento de que isso resolveria o problema de figuração. Se o personagem chega atrasado na escola quase não há mais alunos na porta.

Figura 3 – Grupo da oficina Cinemaneiro elabora o roteiro de “Complexo de Juninho”.



Existe uma negociação permanente entre os ambições criativas dos participantes e os limites colocados pelas condições de produção que a oficina dispõe. Embora essas condições ainda não estejam claras, o grupo sabe pela própria experiência adquirida no exercício de fotografia e câmera que para gravação dos filmes a oficina dispõe apenas de equipamento de captação de imagem, som e oferece alimentação, ou seja, pelo menos três fatores parecem balizar as decisões:

tempo que o filme deve ter (05 minutos); tempo disponível para produção e finalização (o da oficina) e ausência de recursos financeiros específicos para a produção de elementos do roteiro tais como cenário, figurino, objetos de cena, etc... Alguns integrantes percebem mais rapidamente e equacionam melhor essa relação já na fase de roteirização, oferecendo ideias que se adequem a essa realidade ou agindo como censores quando alguém sugere algo considerado inexecutável. Outros irão perceber mais essa relação na fase de gravação.

As condições de produção certamente tem forte peso sobre os rumos estéticos no roteiro e no filme mas elas não são determinantes na sua criação que certamente se dá na relação entre as diversas linhas de força da rede. A maneira mesmo como se dá a construção da história, com os participantes ao redor de uma mesa discutindo livremente, submetendo as ideias ao feedback do grupo, argumentando, tateando no escuro, propõe um lugar onde essa relação de forças se torna visível. É nessa relação que se dá a criação do filme e é nela que os participantes se posicionam.

Em seu texto, O que é um dispositivo? Deleuze analisa a descoberta de Foucault sobre as linhas de subjetivação e propõe algo que interessa em grande medida a esta pesquisa. O processo de subjetivação como uma linha que se dá na relação entre diversas forças mas não se submete a nenhuma delas, sendo sempre uma orientação sobre si-próprio.

São essas regras facultativas da orientação de si próprio que constituem uma subjetivação, autônoma, mesmo se esta é chamada posteriormente, a prover novos saberes e a inspirar novos poderes. Alguém se perguntará se não são o extremo limite de um dispositivo, e se elas não esboçam a passagem de um dispositivo a um outro: neste sentido, elas predispõem as “linhas de fratura”. E na mesma medida que as demais linhas, as de subjetivação não tem uma fórmula geral. (DELEUZE, 1990).

Nesse posicionamento alguns integrantes já se colocam nas funções que irão desempenhar na gravação. Fábio, que parecia ser um dos que conseguia visualizar melhor as condições de produção e se posicionar criativamente em relação a elas, vai ser um dos diretores do filme. Diogo e Sheila se oferecem para atuar nos principais papéis.

Existem ainda duas questões em aberto no roteiro: quem são os personagens e qual o conflito? A primeira parte do *brainstorming* gira muito ao redor da proposta de Diogo. Ele segue insistindo em desenvolver a cena, parece querer emplacar o seu número de *stand-up* mas isso faz com que as ideias fiquem girando em torno de um personagem apenas. Fábio e Bruno dizem que antes de continuar eles devem definir os demais personagens. Diogo imagina que Juninho precise de alguém que seja o seu contraponto, então ele sugere uma menina: “ela sabe, ele não sabe”. Surge a personagem de Sophia na história que logo Sheila se oferece para fazer. Mas Ediberto pergunta, quem é Sheila? Nessa etapa a personagem assume o mesmo nome da atriz que irá interpretar. É a própria Sheila que define: “Se sou eu que vai fazer ela vai ser uma CDF, mas não uma CDF daquelas que usam óculos, ela vai ser uma CDF descolada.” Ediberto sugere que Juninho tem que dar em cima de Sheila, tem que tirar ela do bom caminho. Diogo diz que vai ficar muito grande. Bruno pergunta pelo conflito. Diogo acha que o conflito pode estar na própria cena: quando Juninho acaba a explicação sobre o Complexo da Europa as pessoas saem da sala. Na opinião dele “só essa cena vai dar uns 05 minutos”. Não convence o grupo. Diogo muda o rumo, vê um conflito entre Sheila e Juninho. Fábio acha interessante deslocar o conflito da condição de Juninho (ser um aluno repetente, ter aspiração à criminalidade) para a relação entre os dois. Essa opinião dá um novo direcionamento à história, a condição social de Juninho deixa de ter importância. O foco agora é a relação entre os dois. Sheila tem uma ideia: “o professor pede trabalho em grupo. Um não gosta do outro e o professor coloca os dois para fazer o trabalho”. Daí em diante eles passam a imaginar e discutir as cenas em que os dois aparecem juntos e passam um bom tempo fazendo isso. Walter, o facilitador, aparece para saber como é que anda o roteiro. Diz pra eles seguirem escrevendo e desenvolvendo o argumento. O grupo sente que ainda não tem uma história nas mãos. Eles seguem pensando em termos de cenas, passam a maior parte do tempo visualizando a ação, pensando os diálogos. Parecem não assimilar a orientação dada pelo facilitador, a que primeiro eles devem definir o conflito antes de desenvolver as cenas e os diálogos. Uma importância legitimada pela apostila da oficina:

“O conflito é o fator primordial em qualquer história que se proponha a prender a atenção de quem a está acompanhando. Em um roteiro não é diferente...Num roteiro, as situações, lugares e personagens sempre fortalecerão o conflito (APOSTILA DA OFICINA, 2013).

No tratamento de um roteiro o argumento funciona como uma síntese de sua dramaturgia. Obriga a ver em perspectiva, condensar forças diversas em uma única linha de causa e efeito, partir do todo para cair no particular. Trata-se de um pensamento, uma representação. Walter volta e avisa “São 17:15, vai acabar as 18h aqui. Vocês tem 45 minutos para discutir mas eu queria uma história mesmo, começo, meio e fim, por mais simples que seja”. Os participantes entendem que o filme deve possuir uma mensagem a ser passada ao público mas suas ações no desenvolvimento do roteiro são motivadas pelo afeto. Deleuze resume bem a diferença entre ideia e afeto em curso dado sobre Espinoza em 1978.

Todo modo de pensamento enquanto não representativo será chamado de afeto. Uma volição, uma vontade, implica, a rigor, que eu queira alguma coisa; o que eu quero, isto é objeto de representação, o que eu quero é dado numa ideia, mas o fato de querer não é uma ideia, é um afeto, porque é um modo de pensamento não representativo. (DELEUZE, 1978).

Fabio pergunta ao grupo mais uma vez: qual a finalidade dessa história? Mas parece que a pulsão criativa do grupo obedece outras regras. Ediberto tenta colocar o elemento do conflito entre as favelas, estudar em outra comunidade que não a sua. Ele se refere a rivalidade entre facções. Erick acha que ainda tá solto, tenta amarrar, “Juninho é mototáxi e chega na escola direto do trabalho...” mas é interrompido por outros integrantes que já querem partir para o diálogo. Fabio tenta trazer o foco novamente para a história. Sheila prossegue, “o professor pede um trabalho mas ninguém quer fazer com ele. Aí a menina topa e, se vocês quiserem, no final ela endireita ele.” Erick anota. Poeta sugere um desfecho para Juninho, “Ele passa de ano e é transferido para uma escola da facção rival”. As pessoas riem e dizem que não cabe pois trata-se de um curta. Ele rebate, “eu conheço jovem que não consegue estudar porque a secretaria de educação colocou ele pra estudar dentro do Parque União (uma das 16 comunidades da Maré). “Se ele for estudar lá, nego mata ele.” E complementa, “não vamos criar um final feliz...” Sheila concorda, “é vamos fazer algo

mais realista”. Diogo sugere que Juninho só passou de ano porque Sheila ajudou mas ele continua o mesmo, rolou certo interesse.

Eles agora imaginam o final da história, os créditos contendo uma foto e uma narração do que aconteceu com os personagens no futuro. Sheila diz que seu personagem vira uma advogada bem sucedida e tem um escritório na Barra da Tijuca. Ediberto imagina Juninho entrando para o crime porque vai pra uma escola que fica na facção rival. Sheila sintetiza seu futuro, “Juninho se formou mas não foi na escola. Ele é o novo Napoleão do Complexo da Europa”. Todo mundo ri e comemora, parece que chegaram ao desfecho do filme. Erick tem um *insight* e ali surge o título do curta: “O Complexo de Juninho”. Praticamente toda a base dramática do filme está pronta. No dia seguinte eles irão desenvolver as cenas e diálogos do roteiro. A reunião também termina com os atores que vão fazer os personagens definidos.

É possível ver na descrição do gesto de escritura de “Complexo de Juninho” toda uma compartilhamento de afetos que seus integrantes colocam a serviço da criação da história. A metodologia da oficina lança mão de um repertório de elementos (planos, roteiro, fotografia, etc...) que submete a produção de imagem a um sistema narrativo que busca dar sentido ao universo de seus participantes. No entanto, não se trata apenas da busca por uma ordenação ficcional regida pelas regras de causa e efeito inerentes à arte da narrativa. A perseguição quase obsessiva por um conflito que dê conta de uma história possui riscos ao conduzir o jogo de criação sob a necessidade de uma verossimilhança análoga aos modos de explicação da realidade histórica social.

Nesse sentido, toda uma rede de forças (leis de incentivo, diretrizes de patrocínio, ficção, mídia, território) que compõe aquele *momentum* criativo pode acabar por submetê-lo a uma razão histórica e social externa a vida dos participantes. Não podemos nos esquecer que a oficina acontece em um território submetido por décadas a uma representação homogeneizante com ajuda dos veículos de comunicação de massa, do poder público e também do discurso construído pelos “projetos sociais” do terceiro setor. Um discurso dualista que considera a favela como um lugar fora da normalidade do resto da cidade, portanto a necessidade de encontrar um conflito como premissa para a construção da narrativa no contexto da

oficina tem o risco de induzir seus participantes a repetir imagens sobre a favela exteriores a suas próprias vivências e afetos. Mas, felizmente, parece não ser o caso aqui, embora o primeiro impulso do grupo tenha sido o de caracterizar Juninho como um aluno escolar problemático e rebelde com aspirações ao tráfico.

Naquela tarde os afetos experimentados pelos integrantes em relação ao lugar em que vivem aos poucos estabelecem um território comum sobre o qual vai se dar o processo criativo, o que de forma alguma significou ignorar temas como o tráfico ou a qualidade da educação, mas que teve a força para dar um sopro de vida a essas questões.

3.2 A ficção da oficina e a ficção de Kurú: uma analogia

No dia seguinte à gravação “Kurú” começa a ser editado na sede da Oficina. Dois computadores são fornecidos e montados em uma mesma sala, um para cada filme. Isso impede que sejam usadas caixas de som. Ao redor de cada computador algumas pessoas estão sentadas assistindo a edição enquanto um deles opera e outro escuta o som em um headphone conectado ao computador. No grupo de “Kurú” estavam Lourenço, Santiago, Bruno e Marcio Alves. O facilitador dessa etapa da oficina foi Walter Mesquita, que acompanhou o tempo inteiro a edição dos filmes. No momento em que cheguei na oficina o grupo está editando o que seria a segunda sequência do filme, a que mostra a evolução da amizade entre Kurú e o jovem interpretado por Santiago. É Lourenço quem opera o programa de edição. A sequência é montada através de uma sucessão de cenas onde os dois personagens aparecem juntos em diferentes situações: escutando música juntos; lendo um livro; tomando sorvete; o jovem ensinando Kurú a amarrar os sapatos. A cada cena os personagens usam uma roupa diferente. A ideia é mostrar a passagem de tempo através do figurino e de efeitos. Marcio Alves pergunta se o programa não tem um efeito de “página passando”. Mesquita diz que esse efeito é pra vídeo de quinze anos, casamento. Ele propõe que o corte seja seco. Marcio pergunta se isso é o suficiente

para dar a ideia de passagem de tempo. Mesquita propõe então um *fade* que, segundo ele, é bem usado em filme, o “dip black”. Ele volta dizer que o efeito de página passando é pra vídeo de festa de quinze anos, “tem que fazer filme, é pra ganhar prêmio” diz em tom de brincadeira.

Em outro momento da edição acontece uma polêmica sobre um dos planos que antecedem a cena do furto da bicicleta. Kurú e seu amigo estão sentados no ponto da Kombi folheando um livro. Ao fundo, em segundo plano tem uma bicicleta encostada, aparentemente deixada por um morador desavisado. Marcio faz duas observações, a cena está longa demais e ele acredita que a presença da bicicleta inverossímil. Walter Fernandes, que acompanha a edição, diz que em relação ao tempo do plano uma música ajudaria a diminuir essa impressão. Marcio insiste sobre a bicicleta: “mas essa bicicleta está de bobeira aqui, porque ele (o personagem Kurú) não roubou ela aqui.” Bruno e Lourenço discordam, acham que está completa. Qual a lógica que rege esse pensamento de Marcio? Não será a mesma lógica que submete o território favela a uma visão dualista?

Aproveito a presença de Walter Fernandes para perguntar como a etapa de edição foi organizada.

Quando eu fiz a formação da equipe eu perguntei quem é que tava afim de edição. Ficou meio dividido pelo grupo que trabalhou no roteiro do filme. Ele que foi o diretor (ele aponta para Fabio diretor de *Complexo de Juninho*). O Pablo que também fez assistência de direção também está editando. O outro grupo a mesma coisa (se refere ao grupo que edita *Kurú*), quem tá dirigindo também tá [na edição], quem tá na assistência também tá. Normalmente quem tá na edição é quem escolheu direção, quem tá na assistência de direção. Tem também o grau de interesse.” (FERNANDES, 2013)

Agora o grupo edita a primeira sequência do filme, onde Kurú está observando um jogo de futebol na rua entre crianças da mesma idade e de repente se dirige até o personagem interpretado por Santiago. Alguns integrantes comentam aquilo que poderiam ter feito em termos de planos mas não fizeram. Alexandre diz que poderiam ter feito planos dos pés dos garotos jogando bola. Marcio queria ter feito um plano fechado de Kurú triste, assistindo ao jogo. Alexandre conclui, algo conformado, que eles podiam ter feito tanta coisa mas não tinha como. Mesquita acredita que está

muito bom. Animado, Marcio pensa na reação da família de Kurú: “depois que fizer o filme, gravar um dvd e dar pra família dele [do ator que faz Kurú], acho que ela vai enfartar.” Eles assistem na ordem o primeiro corte da primeira e segunda sequência editadas. Alguém pergunta se vai ter música. Em tom de gozação Bruno cantarola uma melodia que remete aos temas de melodrama. Todos riem. Ele testam um funk para colocar na primeira sequência. Trata-se do “passinho do volante”¹⁸ (mais conhecido pelo refrão ahhh, lek, lek, lek). Alexandre comenta, “esses caras tão fazendo muito sucesso, como é que pode?, do nada...”.

A edição é a etapa em que todas as ações do roteiro gravado ganham uma nova ordenação, dessa vez inerente a lógica interna de montagem do filme. Trata-se do momento em que ele adquire uma unidade com respeito a lógica de ordenação das ações previstas no roteiro e produzidas fora de ordem na gravação. Assim a montagem/edição é descrita na Apostila da oficina:

“Na montagem temos certeza de que todos o planejado e executado ficou como o desejado, ou o mais próximo disso. É a montagem quem dita o ritmo do filme, e nela, usando-se as mesmas imagens, é possível modificar consistentemente a mensagem que um filme pretende dar.” (APOSTILA DA OFICINA, 2013).

Sim, é possível modificar consistentemente a lógica de montagem do filme mas dentro uma certa margem de manobra que a relação entre a construção dramática do roteiro e o material gravado disponível permite. Nesse sentido, a metodologia da oficina faz um bom investimento de tempo nas etapas de pré-produção mas oferece um tempo bem curto para a gravação. Cada grupo dispõe de apenas 04 horas para gravar todas as cenas do roteiro. No caso de Kurú o roteiro continha 19 cenas. Mesmo com todas as locações próximas, o filme tem muitas cenas externas rodadas em meio ao dia a dia da comunidade, o que representou um grande desafio para uma equipe que estava em sua primeira experiência de filmagem. A soma desses fatores teve um impacto no resultado final da “cena da bicicleta”. Uma cena que além de contar com a

¹⁸ “Passinho do Volante” é um clipe feito de forma caseira por MC. Federado e os Leleks em sua própria comunidade com moradores locais, um clipe que já atingiu a marca das 36 milhões de visualizações no youtube. Sua música já foi usada em um comercial da Mercedes Benz e cantado por Beyonce no Rock in Rio. A música atualmente encontra-se em uma briga pelos direitos autorais entre Mc Federado e os Leleks.

interação de 03 personagens em ações paralelas, contava com um jogo de pontos de vista entre eles que exigia um maior cuidado com o *raccord*. Na edição final a distância entre os personagens no filme torna inverossímil o grito dado pelo personagem amigo de Kurú.

A fala do facilitador de edição sobre a utilização do *fade* também mostra que diversos recursos mobilizados na produção do filme indicam uma intenção discursiva própria da ficção, contar uma história a partir de certos procedimentos cristalizados por esse gênero. Ao dizer que o que eles estão fazendo é filme pra ganhar prêmio Walter reforça a relação da oficina com esse enunciado, mas não qualquer enunciado, é uma determinada visão da ficção. A diegese do filme é atravessada por uma construção do espaço e do tempo que é exterior a narrativa da história. Diz respeito ao espaço-tempo construído pela oficina para realização de suas etapas de fabricação. A ficção do filme é análoga a ficção da oficina.

No entanto a oficina também é um campo de negociação e não de apagamento dos desejos de seus participantes. Ela funciona porque existe espaço para o afeto de seus participantes. O que junta uma coisa e outra é o desejo em comum de se fazer um filme. Esse é o pacto firmado no início da oficina. Todos tem consciência disso porque no primeiro dia receberam a grade do curso com a indicação exata do funcionamento do programa, algo que a oficina segue a risca. Essa é a metodologia mas ela apenas se realiza em contato com os participantes.

A maioria dos participantes é morador da Maré. Existe exceções como a de Ywerson, que mora na Zona Sul do Rio, mas quase todos compartilham um mesmo espaço, são vizinhos, nasceram e cresceram no local. Ao se inscreverem na oficina eles topam suas condições e são estimulados a narrar suas histórias. O espaço escolhido para ambientá-las é o da Maré. Uma delas inclusive resulta na transposição de um episódio de vida de um de seus participantes. Em entrevista Lourenço fala da importância dos moradores locais para a realização do filme, algo que não foi notado pela minha observação no dia da filmagem. Ele fala da ajuda do Presidente da Associação de Moradores ao impedir que os carros estacionassem na locação. Fala da colaboração da funcionária da padaria que ao ver o personagem que tem a bicicleta furtada entrar e sair sem nada nas mãos questiona Lourenço sobre a

verossimilhança da ação: “Ele não vai comprar nada?”. Para logo em seguida ceder uma bolsa com pão que entra na cena. Esses detalhes conectam a ficção com o cotidiano do espaço, com a paisagem de signos mudos a que se referia Rancière (2009) em “A Partilha do Sensível” quando fala do regime estético das artes, “é a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto ”.

3.3 “No Limite do Horizonte” e a importância dos afetos na construção do espaço geográfico

É preciso citar mais uma vez um trecho do texto que descreve os objetivos da oficina no site do NAG: “Desde já mostramos o interesse de aulas passeios em que os alunos possam perceber e compreender o espaço geográfico onde ele mora e comparar com outras localidades”. Podemos dizer que “No Limite do Horizonte” está inserido em um contexto mais amplo de acesso aos meios de produção audiovisual na cidade. A relação entre cidade e escrita audiovisual é pensada por Jean-Louis Comolli em seu belo texto “A Cidade Filmada”. É a escrita cinematográfica que possui um análogo com a forma cidade.

O lugar onde alguém se perde começa diretamente com o “tempo perdido”, o tempo do esquecimento, do oculto, do reprimido, o tempo entediado da memória, o palimpsesto dos traços que se cobrem e se borram uns aos outros, traços ao mesmo tempo de inscrição e de apagamento, traços mais ou menos próximo a nós, mas que a operação cinematográfica que as convoca põe no presente: o nosso. (COMOLLI, 2007, P.504)

Para Comolli essa analogia entre cidade e cinema possui no enquadramento um lugar de destaque na técnica cinematográfica. O enquadramento da câmera que compõe uma imagem tem por efeito incluir elementos exteriores dentro dele e deixar outros de fora do quadro, aquilo que é chamado no cinema de “campo/fora de campo”. O enquadramento possui assim dois movimentos contíguos e indissociáveis, o de

revelar ocultando ou ocultar revelando. A Cidade e sua forma, arquiteturas, vias de acesso, transportes, a maneira como ela organiza o fluxo de pessoas, corpos, desejos, olhares também possui esse duplo movimento, o de revelar e ocultar. Por isso para Comolli “nenhuma representação cinematográfica pode ser o reflexo das cenas do mundo que se apresentam diante de nossos olhos”. No entanto os meios de comunicação massivos, dentre os quais se destaca a televisão, assumiram ao longo do século XX esse papel de representar a cidade.

Existe uma cena do filme onde a personagem de Marta está perambulando pelas ruas do bairro quando resolve entrar em um lugar e se detém pra observar alguns cartazes afixados em um mural. Um home se aproxima. Ele convida Marta para entrar pois está acontecendo um evento cultural. Flávio está mostrando algo para Marta quando de repente ela interrompe a conversa e se vira para a câmera indagando: “O que você tá fazendo? Eu não quero que me filme”. Uma voz em off responde: “Estamos fazendo um filme e gostaria que você participasse”. Marta indaga “E o que eu faço?” A voz diz “É simples, seja você mesma”.

Figura 4 – Taíris atuando em uma das cenas de “No Limite do Horizonte”



Toda uma rede de atores pode ser rastreada quando se investiga os enunciado de “No Limite do Horizonte”. O próprio espaço geográfico é um ator se pensarmos na importância do bairro para ambientação do filme. Seus moradores também. É o caso de Flávio Lins, que aparece na cena descrita anteriormente. Ele é diretor cultural do Casarti, espaço cultural de Vista Alegre, que abrigou por alguns anos o funcionamento do cineclube Subúrbio em Transe. Ele fica sabendo que Luiz estava fazendo o filme e pediu pra que o Casarti fosse inserido nele. Luiz atendeu ao pedido, mas afirma: “Aí eu botei, mas não é uma coisa que o filme pediu, pô tem a questão do bairro, tinha que entrar mesmo”. Da primeira versão do roteiro até a estreia no final de 2011 se passaram 02 semestres letivos da oficina do NAG. Nesse período o roteiro sofreu diversas modificações em função das locações escolhidas e das intervenções dos atores. Um roteiro que começa no papel mas que vai se modificando a medida que a história ganha as ruas do Zona Norte.

A realização de “No Limite do Horizonte” demanda uma outra forma de relação com a cidade pela escrita audiovisual que não se dá pelo viés da representação mas por força do afeto. É Luiz Claudio que vai estabelecer o modo como a oficina vai mediar a relação dos participantes com o espaço geográfico. Nos primeiros curtas da oficina essa mediação se dava no interior do gênero animação. É dessa época o curta “Um Lugar chamado Quitungo” (2006). A partir de “Alma Suburbana”, o gênero documentário ganhou força na oficina, agora com a participação do Subúrbio em Transe. A ideia inicial era fazer de “No Limite” um filme nos moldes tradicionais da ficção, com cenas e diálogos elaborados anteriormente à filmagem mas no decorrer da filmagem o roteiro começou a sofrer uma série de alterações a partir de dois movimentos: usar locais conhecidos da Zona Norte como cenário e incorporar ao filme os seus moradores locais. Essas mudanças inclusive criam um conflito entre Luiz Claudio e Hugo Labanca, fotógrafo do filme. Luiz afirma que durante as filmagens Hugo se apegava muito ao que estava escrito no roteiro enquanto ele ia incorporando a rede à realização do filme.

Então o Hugo batia mais de frente mas a gente conseguiu resolver, que o Hugo é a questão do roteiro, eu gosto muito do Hugo, que o Hugo é uma cara que tem a maior vivencia, ele organiza banda de rock, uma porção de coisa, ai ele

não tava querendo muito ter essa ideia do meio documentário. Ele não queria isso, ele queria seguir o roteiro. *Ai eu falei, eu não faço o filme, ele faz a gente.* Ele queria um filme mais elaborado. (LIMA, 2012).

Esses dois movimentos têm impacto direto no modo como os alunos vão se relacionar com o espaço geográfico por intermédio da imagem e do som. O que por sua vez tem impacto na estética do filme. Quando Luiz afirma “eu não faço o filme, ele faz a gente”, essa frase resume a maneira como, ao seu ver, a relação com o espaço vai se dar por intermédio do “fazer um filme”. Pra ele não cabe uma representação do espaço anterior ao fazer. Luiz sabe disso porque a relação entre audiovisual e geografia permeou sua trajetória. Ele sabe que o audiovisual estabelece uma relação com o espaço diferente dos livros. E após dez anos criando relações com a Zona Norte e seus moradores, ele entende que essa relação não prescinde do afeto. É o caso do dia em que a equipe vai filmar em uma das típicas feiras que acontecem no subúrbio. É a cena em que a personagem Marta faz compras e vai encontrar seu noivo que trabalha nela. Quando a equipe chega em Vila da Penha, lugar onde a feira acontece, ela não está lá. A mãe de um dos alunos, que acompanhava o filho nesse dia da filmagem, acena com uma alternativa pra solucionar o impasse. Diz que tem um contato na feira do bairro da Penha e todos resolveram partir pra lá.

Uma vez finalizados os filmes começam a circular em diversos lugares. As linhas de força que incidiram na fabricação dos filmes desta pesquisa afetam e passam a ser afetadas por esses lugares. O próximo capítulo irá tecer algumas reflexões sobre essa afetação mútua.

4 A CONSTRUÇÃO DA VISIBILIDADE DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE OFICINA

Neste capítulo iremos abordar a experiência de construção de visibilidade dos filmes de oficina para poder observar uma outra instância da constituição dos processos de produção subjetiva implicados na vivência de ensino-aprendizagem das oficinas: a maneira como os produtores se anunciam e designam seus *modos operandi* nos lugares de circulação das obras. A assinatura, seja na ficha de inscrição de um festival ou nos créditos finais do filme exibido em uma sessão pública, revela a construção da relação entre o modo de fazer e o modo de ser reconhecido externamente.

4.1 A afetação mútua entre os filmes e suas vias de circulação

A multiplicação de projetos de formação audiovisual por todo o Brasil na primeira década do milênio trouxe com ela uma demanda por espaços de visibilidade para essa produção. Dois setores serão fundamentais para atender essa carência: o dos festivais e do cineclubismo. Segundo o site Guia Kinoforum de festivais¹⁹ atualmente existem 150 festivais nacionais em atividade. Muitos deles fazem um recorte por formato ou por tema. A produção de projetos de formação audiovisual ou de oficinas já era conhecida de alguns festivais desde a metade da primeira década. O Festival Brasileiro de Cinema Universitário desde 2005 mantinha uma mostra dedicada a filmes de oficinas do Rio de Janeiro. No nordeste o Festival Jovens Realizadores do Mercosul exibia desde 2004 essa produção, limitando a participação a jovens até 24 anos.

Em 2007 surge o Festival Visões Periféricas com a proposta de ser uma janela para filmes de periferia, fortemente influenciado pela ideia de que existe uma

¹⁹ <http://www.kinoforum.org.br/guia/apresentacao-formacao>

representação hegemônica sobre a periferia a ser combatida, uma imagem que corrobora os estereótipos e o preconceito social. A produção de realizadores oriundos da periferia que se encontrava dispersa em diversos estados encontrava então a possibilidade de ser reunida em um único evento e propor uma outra visão sobre a periferia. Nesse ano o festival contou com 184 filmes e a presença de 50 convidados entre jovens atendidos por projetos de formação e coordenadores. Na ocasião foi criado o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA) que no ano seguinte foi convidado a integrar e o conselho consultivo da SAV e colaborar para a formulação do primeiro edital de curtas para egressos de projetos de formação.

Nos anos seguintes o festival agregou outras mostras e passou por algumas reformulações conceituais. Dentre elas promoveu o intercâmbio entre realizadores de qualquer origem social na mostra Fronteiras Imaginárias e também abriu espaço para filmes de até 03 minutos exibidos na internet. A questão da formação passou a ser uma pauta importante e em 2009 é realizado o I Deseducando o Olhar que contou com a participação de jovens, realizadores e acadêmicos para discutir essa produção, os projetos e suas metodologias. A atuação macropolítica ficou em segundo plano, ocorrendo a desvinculação entre o FEPA e o Festival. O foco era agora o fomento de uma rede de realizadores formados pelos projetos e a ocupação de espaços da cidade do Rio. Isso acontece graças a uma parceria mantida com o movimento cineclubista desde 2007 e a exibição em comunidades em parceria com outros projetos.

O cineclubismo foi outro importante canal de difusão das produções de projetos de formação e que conferia uma característica peculiar a essa atividade. Além de trabalhar com a ideia de formação de público para o cinema, o cineclube passou a ser um lugar de encontro da comunidade local e a estimular o surgimento de realizadores, sendo uma janela de exibição para os seus primeiros filmes. Não foi incomum que ao longo da primeira década muitos projetos de formação audiovisual tenham surgido também como atividade cineclubista. Dentre eles podemos citar o próprio Cinemaneiro que durante vários anos manteve o famoso cineclube Beco do Rato e o próprio Subúrbio em Transe que surgiu como desdobramento das atividades do NAG.

Segundo o site²⁰ do Conselho Nacional de Cineclubes hoje existem 454 cineclubes de todos os estados cadastrados em seu banco de dados.

O Subúrbio em Transe surgiu em 2007 como um desdobramento das atividades da Oficina de vídeo do NAG. Idealizado pelo próprio Luiz Claudio e os ex-alunos do NAG Leonardo Oliveira e Hugo Labanca o cineclube vinha sendo pensado, segundo conta Lima (2012), desde 2004 mas a ideia recebeu o impulso para acontecer três anos depois em conversas com outros cineclubistas promovidas pela Ascine-RJ (Associação de cineclubes do Rio de Janeiro) e Eliane Massari, diretora do Centro Cultural Casa do Artista Independente, mais conhecido com Casarti, em Vista Alegre. Massari concordou em abrigar o cineclube no espaço e a partir dali outras pessoas foram se juntando ao grupo. Alma Suburbana (2008) longa documentário que foi a primeira parceria entre o NAG e o Subúrbio em Transe vem daí e foi uma espécie de filme movimento que agregou diversos agentes culturais da região em torno do cineclube. Foi no Cineclube Subúrbio em Transe que No Limite do Horizonte teve sua *avant-première* no dia 09 de Dezembro de 2011.

4.2 A ficha de inscrição faz o filme se dizer “coletivo”

O processo de inscrição de filmes no Festival Visões Periféricas se dá através de uma ficha de inscrição on-line, como acontece em muitos outros festivais de cinema. Ela possui diversos campos de preenchimento obrigatório que irão fornecer informações sobre a realização do filme e farão parte do catálogo do festival, peça gráfica disponível para o público e que constitui uma memória de todas as edições passadas. A ficha pede que o responsável pela inscrição preencha campos como direção, roteiro, produção, direção de fotografia, sinopse, etc. Ela demarca funções que tradicionalmente fazem parte de uma equipe de produção e pede que elas sejam nomeadas com seus responsáveis. Em “No Limite do Horizonte” a função direção é

²⁰ <http://www.cineclubes.org.br>

nomeada da seguinte forma: Coletiva (Alunos do Núcleo de Arte Grécia, Carpintaria de Montagem e Subúrbio em Transe). Ele é um caso entre os 101 filmes que entre 2010 e 2012 preenchem o campo direção da ficha de inscrição com o termo “coletivo(a)”. É somente aqui na ficha de inscrição que o filme vai assumir o termo “coletivo” como discurso.

Devemos então buscar o enunciado do termo “coletivo” em “No Limite do Horizonte” tomando duas condições de funcionamento do discurso, aquela que diz respeito ao processo de realização que gera o a obra e outra que diz respeito ao lugar de visibilidade no festival. Sobre a primeira falamos nos capítulos anteriores. Quanto ao festival, no ato da inscrição do filme o responsável pode escolher entre quatro mostras, assinalando a de sua preferência: O filme em questão foi inscrito na Mostra Visorama cuja descrição encontra-se no site do festival: “dedica-se a filmes de até 30min produzidos por alunos de oficinas, escolas livres e projetos de formação audiovisual.” Nesta descrição encontra-se um dos enunciados para a palavra coletivo. Frente à ficha de inscrição que pede que o responsável assinale a mostra em que deseja ser exibido ele escolhe a Mostra Visorama. Em um segundo momento ao preencher o campo direção o responsável opta por atribuir essa função ao coletivo, estabelecendo uma equivalência entre o termo coletivo e o modo de fabricação do filme. Não há uma pessoa física responsável pela direção do filme. Além disso, o gesto de atribuir a direção do filme ao coletivo no interior de uma mostra dedicada a filmes de formação parece querer dizer que a autoria do filme, a sua visão de mundo, não reside em uma personalidade, um indivíduo. Ela está implicada em uma determinada maneira de fazer colocada pela parceria entre o NAG, Subúrbio em Transe e Carpintaria de Montagem. A ficha de inscrição faz o filme se dizer coletivo.

4.3 A primeira exibição pública de “Kurú” e “Complexo de Juninho”

Ao longo de 07 anos de existência do Festival Visões Periféricas o Cinemaneiro compareceu com nove filmes exibidos. Desses nove filmes três apresentavam em

seus créditos funções onde aparece o termo coletivo. Não se observa uma regra para o uso do termo, podendo estar circunscrito a apenas uma função como a direção de arte no filme “Amor em Três Partes” (2012) ou estar presente em sete funções dentro de um mesmo filme, no caso de “D.João Aflito no País do Mosquito” (2008). Os dois filmes produzidos na oficina de 2013 não foram inscritos no Festival, portanto, esta pesquisa não pôde verificar a interferência da ficha de inscrição na maneira como as funções são nomeadas. A referência inicial que temos para análise da autoria em “Kurú” e “Complexo de Juninho” são os créditos finais. Eles se tornam públicos na primeira exibição dos filmes.

A primeira exibição de “kurú” e “Complexo de Juninho” aconteceu no Museu da Maré, que fica localizado em uma de suas comunidades. O evento foi divulgado na página da Oficina no Facebook como estréia mundial dos filmes. Compareceram vários integrantes da oficina e moradores locais. A coordenadora Viviane Ayres abriu agradecendo aos patrocinadores, aos apoiadores locais, público e falou um por um os nomes dos participantes de cada filme. Em seguida chamou aqueles que estavam presentes para dar uma palavra. Bruno e Lourenço que moram na Maré falaram pela equipe. Bruno disse que a partir dali o cinema seria sua segunda opção de carreira profissional, em primeiro viria a Biologia. Lourenço elogiou a organização do projeto, a serenidade que coordenação teve para deixar todos muito a vontade. Disse que a experiência foi tão interessante que ficava a sensação de que tinham muito por fazer dali em diante. No final convocou o projeto para que fizesse uma segunda etapa, de aprofundamento.

Os dois filmes foram exibidos com uma cartela de créditos no final. Quando as luzes se acenderam algumas pessoas da equipe de “Kurú” se dirigiram até Walter Mesquita, facilitador da etapa de edição da oficina. Walter havia finalizado os filmes e colocado os créditos finais mas a organização das funções, segunda relato de Lourenço, havia sido feita pelo grupo que estava presente na edição. Os integrantes do filme presentes na estreia haviam observado algumas incorreções nos créditos de Kurú. Uma delas era a presença de Fabio Sobral na direção. Pelo que pude entender da conversa eles alegavam que Fabio não havia se oferecido para dirigir o filme no dia em que foram distribuídas as funções. Por outro lado a coordenação justificava que

Fabio participou do dia em que os diretores saíram para visitar as locações e fazer a decupagem do filme antes da gravação. Ao que tudo indica a coordenação da oficina decidiu colocar o seu nome na direção por esse motivo. Esse gesto reforça a ideia de que a decupagem assume uma importância fundamental na construção do filme. Naquela pequena conversa ao final da projeção foi possível ver como a autoria do filme era construída em função de uma determinada forma de fazer cinema, onde a decupagem tem um papel fundamental. Uma certa visão do “fazer cinema” era ali consolidada pela oficina e apreendida pelos participantes.

4.4 A circulação da obra legitima a autoria

No final de agosto de 2012 aconteceu a exibição e premiação das mostras competitivas do Festival Visões Periféricas daquele ano. “No Limite do Horizonte” não figurou entre os selecionados para a mostra competitiva Visorama e acabou integrando a mostra temática Cinema da Gema, junto com outros filmes do Rio de Janeiro. Antes de anunciado a prêmio da Mostra Cinema da Gema, a coordenadora do festival leu o texto de justificativa enviado pelo júri:

“Além da qualidade técnica de aspectos como fotografia e montagem a narrativa da obra é conduzida de forma madura com seguro controle da ação e do tempo. O filme ainda destaca-se por manter-se aberto à experimentações e uma bem-sucedida inserção de elementos documentais a narrativa ficcional. O prêmio vai para o filme “No Limite do Horizonte”.

No dia da exibição Luiz compareceu com uma das turmas do NAG, e mais alguns integrantes da equipe do curta, dentre eles Taíris. Ao final da sessão foi ele quem falou pelo filme no debate. Dois dias depois no encerramento estavam na plateia Luiz Claudio e Hugo Labanca. O momento do anúncio foi registrado pela câmera de Luiz e no mesmo dia publicado no You Tube e compartilhado na rede social. A 9ª Coordenadoria Regional de Educação divulgou a notícia em seu site. No dia 29 de Agosto a coluna “Gente Boa” deu uma nota no O Globo: “No Limite do

Horizonte”, realizado com os alunos do Núcleo e Arte Grécia, o Subúrbio em Transe e a Carpintaria de Montagem, ganhou o prêmio de melhor filme da mostra da Gema do Festival Visões Periféricas”. Essa nota é compartilhada pelo site do Núcleo Arte Grécia e novamente nas redes sociais de integrantes do filme.

Em uma das paredes do NAG estão afixadas diversas reportagens sobre a participação dos alunos da oficina de vídeo em festivais nacionais e internacionais. Guilherme Cezar de Oliveira, está à frente do núcleo há 10 anos. Ele diz que nos últimos quatro a procura dos alunos pela oficina de vídeo aumentou. O reconhecimento do trabalho em festivais também significou mais apoio, inclusive financeiro, por parte da 4ª CRE que é quem repassa para o núcleo e outras escolas a verba da Secretaria Municipal de Educação. Ele atribui isso ao gesto de levar o trabalho dos alunos para fora da escola. Foi dele a iniciativa de fazer uma itinerância pelas escolas com as montagens do teatro. Guilherme tem uma visão de trabalho voltada para a produção da obra. Segundo ele, no NAG existe uma preocupação maior com a arte, criar uma plateia crítica. Na sua opinião a produção da obra é importante para esse reconhecimento. Ele já deu aulas de teatro durante 20 anos em escolas da rede municipal mas acha que dentro da escola o trabalho é diferente. Lá o aluno cumpre uma disciplina curricular e muitas vezes não tem interesse. Na sua opinião o trabalho na escola se aproxima mais da arte-educação No NAG é o aluno quem procura as oficinas. Ele já vai com uma predisposição de fazer essa ou aquela oficina, eles estão aprendendo uma técnica inerente a expressão artística que escolheram e tem a oportunidade de sair de lá com uma formação básica.

Várias produções do NAG já passaram pelo Visões desde 2007. A maioria foi inscrita na Mostra Visorama que reúne curtas-metragens produzidos no contexto de formação audiovisual. Esse é o principal critério para seleção. O responsável pela inscrição do filme é quem declara isso na ficha de inscrição, além de preencher alguns campos com informações sobre o projeto. Existem mais dois critérios que norteiam essa curadoria. Uma avaliação sobre a obra e a composição de um conjunto de filmes que contemplem a maior diversidade possível de estados e projetos. Por se tratar de uma mostra competitiva que custeia a presença de um representante por filme, ela exhibe de 15 a 20 filmes por edição. O festival dá preferência à presença do diretor mas

quando o filme é inscrito como direção coletiva ou o diretor não pode comparecer é o projeto quem decide quem irá representá-lo. O Festival envia um comunicado enfatizando a importância de que seja um integrante da equipe de produção do filme. Os filmes que não são contemplados na mostra podem eventualmente integrar outras mostras temáticas. As sessões competitivas acontecem em uma sala do Oi Futuro e sempre contam com um debate com os realizadores no final.

É importante estabelecer uma relação entre o discurso do diretor do NAG e o discurso do festival, aquilo que é dado a ver nos filmes e no catálogo. A visibilidade de um depende da visibilidade do outro. O que não significa que um Festival seja a única opção de visibilidade para o filme. “No Limite” também foi exibido no Cineclube Subúrbio em Transe, em uma mostra de final de curso do NAG e atualmente pode ser encontrado no You Tube²¹. O que está sendo dito é que um filme só passa a existir a partir do momento em que seu discurso circula no interior da sociedade. Ele afeta e é afetado por essa circulação.

A classificação de determinadas marcas em um discurso fílmico contribui para a constituição da autoria mas ela só vai se dar na medida em que esse discurso circule na sociedade. Quanto mais ele circula mais reconhecidas serão essas marcas e como consequência mais reconhecido será o autor. Os meios pelos quais se dá essa circulação são fundamentais nesse processo. No caso do cinema os festivais cumprem esse papel. O de estimular o surgimento de autores, classificá-los. Para quem está começando a produzir filmes, os festivais que exibem curta-metragem são essenciais. Geralmente é ali que nomes começam a se tornar conhecidos. Isso se dá principalmente por um processo de ratificação que começa na curadoria. Nesse caso o que se define como valor estético recai fortemente sobre a obra. Diante da quantidade de obras que hoje chega ao festival todo ano (só no Visões são em média 500 filmes todo ano) a seleção por si só já atribui esse valor estético a obra. Na edição de 2012 foram inscritos 116 filmes na Mostra Visorama e selecionados 14 filmes. Isso configura um filtro para os discursos que circulam através dos filmes. No entanto esse

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=GLLDZ2fITUU/> <http://www.youtube.com/watch?v=gGRtr5Ncy10>

filtro se dá dentro de um recorte de produção. No caso da mostra Visorama são filmes realizados em projetos de formação audiovisual.

Ao fazer um recorte de filmes oriundos de projetos de formação o festival dá visibilidade aos seus discursos, fazendo-os agir politicamente em relação ao regime da educação. Mas ao mesmo tempo que dá visibilidade a curadoria também adere seus enunciados ao discurso dos filmes. Toda curadoria traz o risco de gerar uma identificação imaginária. No caso do Visões esse risco implica na criação de identidades tais como “filmes de escola”, “filme de periferia”, etc. No entanto ao se observar as condições de fabricação dos filmes que participaram do festival em outras edições é possível ver como os modos de fabricação dos filmes diferem entre si. Existem desde aquelas obras que são produzidas para a televisão como é o caso das produções da Associação de Imagem Comunitária até as que se inserem mais no regime do cinema como é o caso dos filmes do Cinemaneiro. Além dessas produções o festival tem uma mostra de filmes de até 03 minutos que acontece exclusivamente na internet. Dessa forma ele assume para si o termo audiovisual como forma de abraçar essa diversidade de enunciados, colocá-los em conexão, confundir o discurso sobre o festival evitando uma identificação engessada.

Quando um jovem morador de favela, uma aldeia indígena ou estudante de escola resolve fazer um filme, apenas esse gesto já bastaria para modificar a distribuição sensível dos espaços e das ocupações. Em a Partilha do Sensível Rancière vai dizer que no regime estético das artes há uma interpenetração entre a razão dos fatos e a razão da ficção. Os enunciados que incidem sobre a obra apagam a diferença entre aqueles que podem participar do espaço comum – os que dominam a técnica de contar histórias – e aqueles que podem fruir – aqueles que ocupam o espaço privado do trabalho. Esses jovens que estão realizando seus primeiros filmes participam desse espaço comum. As condições de fabricação do filmes estimulam que uma jovem como Taíris, moradora da Vila da Penha, coloque seus afetos a serviço de outros discursos sobre esse espaço do subúrbio. Ela não participa desse espaço comum apenas como alguém que conta suas próprias histórias a partir de outras obras. Ela também constrói sua história ao participar da fabricação de “No Limite do Horizonte”. Se existe um imaginário sobre o subúrbio Taíris, Lourenço e outros mais

participam da construção de um novo regime de intensidade sensível. Rancière diz que essa construção não produz corpos coletivos, introduz nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação. Taíris dá conta de falar com as suas próprias palavras sobre a transformação operada nessa passagem de espectadora para criadora:

Eu quero ser professora de artes cênicas. Quero ser igual a professora Patrícia, quero dar aula no núcleo de arte Grécia, eu acho aquilo a coisa mais importante do mundo, porque aqui no subúrbio, as crianças estão soltas na rua, para fazer besteira (...) enquanto poderiam estar dentro do núcleo de arte, aprendendo a cultura, ir ao cinema, ir ao teatro, viver um contexto, uma expressão diferente. Pra mim, o cinema basta, as pessoas manipulam a vida das outras, se você não acordar para isso, se não tiver uma cultura, se não se interessar por isso, se ficar só no “normal”. Por isso eu procuro sempre... (TAÍRIS, 2012)

Mas esse gesto de participar da construção de novas histórias precisa encontrar suas vias de circulação para tornar visível o dizível. Quando essa visibilidade se dá em um espaço como o de um festival, o discurso do filme e seus enunciados também se deixam afetar por ele. O interessante nesse processo de legitimação, é que a seleção de filmes no festival não transfere o valor estético dessa operação apenas para a obra ou para uma pessoa física. No caso de um filme como “No Limite do Horizonte” esse valor é transferido para condições de produção. Isso fica claro quando o diretor do NAG afirma que o reconhecimento dos filmes nos festivais valoriza o trabalho do núcleo diante da Secretaria de Educação ou quando sai uma nota no jornal anunciando que um filme feito por alunos do NAG foi premiado.

4.5 De quem é a obra?

Falamos de como a exibição do filme no festival afeta a rede. E como o festival é afetado pelos filmes? A inscrição de “No Limite do Horizonte” no festival cria um fenômeno interessante. Quando Luiz preenche o campo direção com o termo coletivo

ele desloca a autoria do filme, geralmente associada ao nome de uma pessoa física, para o nome do projeto que gerou a obra. No caso de “No Limite do Horizonte” isso fica claro nos créditos do filme, eles traduzem um certo modo de fazer. Ele é realizado pelo NAG, Subúrbio em Transe e Carpintaria de Montagem. Além disso o filme não traz nos créditos finais a função direção. Juridicamente isso coloca em questão o regime de propriedade intelectual na esfera do audiovisual.

Esse regime vincula a criação de uma obra ao diretor e a produtora que passa a ter o direito de explorar comercialmente aquela obra. Essa vinculação é feita através do registro da obra solicitado à Agência Nacional do Cinema, que emite o Certificado de Produto Brasileiro (CPB) para obras audiovisuais não publicitárias brasileiras. Ele equivale à certidão de nascimento da obra, comprovando sua nacionalidade para efeito de incentivos fiscais, inscrição em mostras, festivais e prêmios, e para exportação. Um dos documentos que exige é a cópia de contrato firmada com o diretor, roteirista e declaração de titularidade patrimonial sobre a obra.²² Hoje todas as salas de exibição, incluindo festivais, TV abertas e por assinatura são obrigadas a exibir somente filmes brasileiros que tenham o CPB, caso contrário elas podem ser autuadas.

A lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais – LDA) dispositiva que autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas apenas nos casos previstos em lei. O autor tem proteção à sua integridade intelectual, sendo-lhe garantido o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras. Dentre outras coisas a lei considera obra intelectual as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas (considerada um subgênero). Para ser autor é necessário criar. O único fato legitimador da condição ou qualidade de autoria ou co-autoria, na legislação brasileira é o ato criativo. O direito protege o ato de criação como ato originário do direito autoral. Para a legislação brasileira autor é aquele “que, por intermédio de seu espírito e intelecto, ao uso de sua criatividade, concebe, idealiza e concretiza em

²²<http://www.senado.gov.br/noticias/jornal/cidadania/arteéprecisoregistrar/not002.htm>

qualquer suporte material toda forma de criação intelectual no campo artístico, literário ou científico.” (CRIVELLI, 2008, p.100).

Pela sua complexidade, a obra audiovisual é considerada pela legislação brasileira obra coletiva, desde que exista a figura de um investidor, ou executor da obra. Essa é a teoria dos autores múltiplos que visa explicar a natureza jurídica da obra cinematográfica. Tal obra se realiza com a participação de determinados autores, que concretizam a obra cinematográfica em colaboração e com a organização e empreendimento de um terceiro, o produtor que é o idealizador da realização cinematográfica. Tal teoria se aplica à liderança do produtor cinematográfico como empreendedor de um projeto, garantindo-lhes grandes direitos sobre a obra cinematográfica, já que “a titularidade de direitos autorais é assegurada a título original, ou a título derivado, como concessionário, locatário ou mandatário de todos os demais coautores” (CRIVELLI, 2008, p.100).

A Lei de Direitos Autorais aponta os autores do assunto ou argumento literário ou musical ou literomusical e o diretor como os principais responsáveis, quanto ao aspecto criativo, pela obra audiovisual resultante. Embora a LDA/98 não conceitue quais são os atos criativos que atribua a autoria ao diretor, tal entendimento é feito pela doutrina baseado no decreto 8.385/78 que define a atividade do diretor.

Diretor cinematográfico – cria a obra cinematográfica, supervisionando e dirigindo sua execução, utilizando recursos humanos técnicos e artísticos; dirige artística e tecnicamente a equipe o elenco; analisa e interpreta o roteiro do filme, adequando-o à realização cinematográfica sob o ponto de vista técnico e artístico, escolhe a equipe técnica e o elenco; supervisiona a preparação da equipe, escolhe locações, cenário, figurinos, cenografias e equipamentos, dirige e/ou supervisiona a montagem, dublagem, confecção da trilha musical e sonora e todo o processamento do filme até a cópia final, acompanhando a confecção do trailer do *avant-garde*.

Essas figuras possuem o exercício de direitos patrimoniais e morais, cada um de acordo com sua participação na realização da obra. Enquanto o diretor e coautores possuem a exclusividade dos direitos morais, no que se refere à sua parcela criativa da obra, o responsável pela iniciativa da obra e condições econômicas para o seu desenvolvimento, ou seja, o produtor possui os direitos de exploração econômica da obra resultante. Por presunção legal, os produtores podem ter completa liberdade

para viabilizar a circulação da obra cinematográfica no mercado internacional. No entanto, observa-se que se determinado suporte de obra intelectual exista fisicamente, mas não tenha sido abrangido por autorização expressa de utilização ou não existindo à época da contratação, o produtor não tem autorização automática para a utilização da obra audiovisual por tal meio físico, devendo obter autorização respectiva. Por lei o produtor da obra tem por obrigação de expor nas obras os créditos autorais.

Para a realização da obra audiovisual cinematográfica é necessária em geral a colaboração de uma equipe especializada, formada pelas contribuições técnicas, patrimoniais, intelectuais dos diversos integrantes. Mas é na figura do diretor que a legislação concentra a criação intelectual e é sobre a obra que repousa esse esforço. A noção moderna de direitos autorais está vinculada a uma ideia romântica de autor criativo que constrói uma obra original *ad nihilo*. Os três filmes que fazem parte desta pesquisa se inserem perfeitamente no contexto da legislação pois se configuram como obras e envolvem um esforço intelectual de diversas pessoas para sua criação. A questão da criação é que torna-se controversa. A obra só passa a ser protegida pela legislação a partir do momento que ela se torna passível de ser reproduzida e com isso auferir lucros. O autor é a instância sobre onde recai direitos pela exploração da obra mas um autor só passa a ser beneficiário desses direitos na medida em que sua criação artística se insere em um circuito de distribuição e consumo das obras. Por isso a figura do produtor ganha uma importância equivalente ao do autor intelectual. Essa operação certamente exige controle sobre a circulação da obra. Em um sistema onde a criação artística só pode ser protegida se estiver fixada em um suporte o controle sobre a circulação e visibilidade desse suporte conferem valor ao autor. A identificação das marcas de um autor é uma operação inerente aquela que vai constituir a função-autor para Foucault.

E essa identificação não diz respeito apenas a obra. Ela sempre está inserida dentro de um sistema, uma arquitetura. Toda a discussão que tem acontecido nos últimos anos em torno dos direitos autorais acontece principalmente porque estamos assistindo uma mudança grande na maneira como esse sistema funciona. A possibilidade que a internet abriu de se distribuir e dar visibilidade a uma obra descolada de um suporte físico certamente está fazendo toda a diferença. No entanto

a questão da autoria não está apenas vinculada ao suporte físico mas também a questão da legitimação, da filtragem que separa criador e fruidor. Essa relação continua existindo na internet mas com outros controles, distâncias e tempos. Deduz-se então que a autoria está ligada sempre aos enunciados que a configuram. O esforço de criação intelectual não está vinculada a uma subjetividade *per se*, autônoma e restrita a uma personalidade. Embora a legislação atribua um direito moral ao diretor de um filme, esse direito só se configura no interior de um sistema, de seus enunciados.

No caso dos filmes que fazem parte desta pesquisa a autoria deve ser avaliada em relação ao sistema onde ela se insere, incluídos os locais por onde circulam. Nos filmes da Oficina Cinemaneiro ela se adequa mais ao regime do audiovisual contemplado pela legislação. No caso de “No Limite do Horizonte” a autoria é traduzida nos nomes que figuram como realização: NAG, Subúrbio em Transe e Carpintaria de Montagem. Não há direção. E mesmo que pudéssemos atribuir a autoria ao produtor, nem o Subúrbio em Transe possui Pessoa Jurídica, nem o Núcleo de Arte Grécia se configura uma produtora de audiovisual nos moldes exigidos pela Ancine. Além disso, nos três filmes não há contrato assinado entre as partes interessadas, coordenadores dos projetos, alunos, atores, etc. Se pudéssemos atribuir direitos a alguém eles poderiam recair sobre as pessoas que figuram nos créditos dos filmes mas esses seriam apenas direitos morais, sem a força de um documento que especifique o tipo de relação combinada entre as partes. Esses filmes são representativos de uma boa parcela de obras produzidas que hoje circula por festivais e mostras de todo Brasil e que se encontra à margem da legislação vigente que regula a atividade audiovisual.

É o caso de se perguntar em que medida interessa regular novas formas de criação audiovisual em um sistema que se pauta quase que exclusivamente pelo valor econômico que a obra pode possuir? A regulação da atividade, de qualquer atividade artística, parece somente aprofundar a distância entre quem pode criar e quem pode fruir. Raymond Williams vai afirmar em relação a sistemas técnicos complexos de amplificação, extensão e reprodução que:

À medida que uma cultura se torna mais rica e mais complexa, implicando muito mais técnicas artísticas desenvolvidas em alto grau de especialização, a distância social de muitas práticas torna-se muito maior, e há uma série de distinções, virtualmente inevitável ainda que sempre complexa, entre participantes e espectadores nas diversas artes. (WILLIAMS, 1992, p.91).

Já foi época em que a atividade audiovisual se apresentava como uma prática cultural complexa, inacessível e distintiva. Hoje ela é capaz de impactar todos os setores da sociedade justamente pelo contrário, por ter se tornado uma atividade de fácil produção e reprodução. E essa parece ser a premissa a qual Rancière se referia quando relaciona o regime estético das artes com a indistinção de ocupações que confere a qualquer um o poder de agir politicamente.

É verdade que a circulação desses quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios, e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível. (RANCIÈRE, 2005, p.60).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida para esta pesquisa foi a recorrência do termo coletivo em filmes produzidos por projetos de formação audiovisual. Esses projetos se inscrevem em um panorama visto em perspectiva desde a década de 80 quando a tecnologia do vídeo começou a ser utilizada sistematicamente pelos movimentos sociais no Brasil. O pano de fundo é a passagem do observador para o polo do produtor de audiovisual e como essa passagem se configura em ferramenta de luta por esses movimentos.

As oficinas que fazem parte desta pesquisa apresentam em seu histórico filmes que foram inscritos no festival e que utilizaram o termo “coletivo” na ficha de inscrição: Oficina de vídeo do Núcleo Arte Grécia e Oficina Cinemaneiro. O primeiro produziu o curta “No Limite do Horizonte” que foi inscrito no Visões em 2012 como direção coletiva. O Cinemaneiro produziu os outros dois, “Kurú” e “Complexo de Juninho” que foram realizados e finalizados no decorrer da pesquisa. Portanto temos duas situações, uma em que um filme já se encontrava finalizado quando a pesquisa tem início e uma outra em que a pesquisa acompanha *in locu* o processo de fabricação dos filmes. No primeiro caso a pesquisa tenta reconstruir o processo de fabricação dos filmes. No segundo acompanhar esse processo. Esse foi o maior desafio da pesquisa. Compor um corpus cuja investigação se deu de maneiras diferentes. O que há em comum e que pode ser definido como um corpo de investigação é o fato de ambas oficinas serem projetos de formação audiovisual e se configurarem como lugares de visibilidade para as forças que incidem na fabricação dos filmes.

São dois trajetos diferentes que procuram mapear as linhas de força que incidiram sobre a realização dos filmes, os modos de fazer e tornar visíveis figuras discursivas distintas nos créditos dos filmes. No caso da oficina Cinemaneiro os filmes nela produzidos não chegaram a ser inscritos no festival Visões Periféricas então a principal referência para análise dos créditos é aquela que consta na cartela final das obras. No caso de “No Limite do Horizonte” o termo coletivo surge na ficha de inscrição do festival. Em cada um dos casos temos um conjunto heterogêneo de linhas de força que incidem sobre a fabricação dos filmes em diferentes momentos:

formação, produção e exibição. O mapeamento dessas linhas é aquilo que Deleuze vai chamar de dispositivo de subjetivação.

Na produção de “No Limite do Horizonte” temos a oficina, os alunos, o professor, a secretaria de educação, o território, o cineclube subúrbio em Transe e o Festival Visões Periféricas. Em “Kurú” e “Complexo de Juninho” temos a oficina, os facilitadores, apostila, participantes, território, patrocinador. Apenas para ficar nos mais visíveis. O trabalho de mediação entre esses actantes produzem os filmes. Por sua vez os filmes quando prontos também afetam esses actantes. O rastreamento tentou dar conta desses dois movimentos fazendo ver como eles se encontram e produzem efeitos, tanto de subjetivação, quanto de ações que materializam os filmes.

Cada oficina tem uma maneira de organizar a incidência de linhas de forças sobre o processo, aquilo que podemos chamar de suas metodologias. Elas tem em comum o fato de trabalharem no cruzamento do campo da educação e o do cinema. Devemos ver a organização das figuras discursivas como resultado desse cruzamento. As metodologias são formas de conformar o tempo e o espaço de produção dos filmes. As visões de mundo nas obras são construídas no interior das metodologias. Estas se oferecem como campo de negociação entre os diversos indivíduos que participam da produção da obra. É nessa conformação que os seus diversos participantes vão se posicionar frente ao desafio de produzir os filmes. É o conjunto de condições que torna possível que os diversos participantes das oficinas estejam em posição de se individuarem. Os filmes, os créditos são rastros desse movimento.

Na oficina do Cinemaneiro a ficção orienta em grande medida a maneira como os participantes vão se relacionar entre si e com o espaço. Existe uma preocupação em construir o filme no prazo estipulado pela oficina, 03 semanas. A organização da equipe nos moldes tradicionais vai obedecer esse objetivo. Ela é anterior a oficina, encontra-se no manual. A ficção é um campo de negociação entre uma lógica externa a produção dos filmes e os afetos dos participantes que emergem desse gesto. São partilhas do sensível que estabelecem como o comum uma determinada maneira de fazer cinema. A função autor se confunde com a metodologia que tem como um de seus principais objetivos a gestão do tempo. Fazer cinema é gerir as condições de sua

produção. Os participantes e facilitadores negociam entre si no interior dessa metodologia e trabalham em conjunto para produzirem os filmes no tempo estipulado.

Na oficina do NAG o objetivo é falar do espaço geográfico a partir do audiovisual. A princípio a ficção orienta o modo de construção do filme mas no decorrer da oficina os participantes passam a se relacionar com o espaço de uma maneira afetiva. A metodologia vai se construindo junto com o processo de fabricação do filme. Ela não é anterior nem externa à oficina mas concomitante. A autoria se encontra no cruzamento entre cinema e educação e se dá a ver nos lugares por onde circula. O tempo de realização mais dilatado permite que os alunos se insiram de diversas maneiras no filme. O tempo-espaço do filme e o tempo-espaço da oficina são diferentes. Em alguns momentos esses tempos se encontram em outros não. É Luiz quem acaba por equalizar esses movimentos na produção da obra. Esse é um fator que diferencia o processo de fabricação de “No Limite do Horizonte” do processo de fabricação de “Kurú” e “Complexo de Juninho”.

A função-autor traduz uma visão de mundo e ela está consubstanciada na obra. Por sua vez a obra audiovisual traz em seus créditos uma lista de funções. Segundo a legislação brasileira de direitos autorais a criação da obra cinematográfica é coletiva mas o gesto criador recai principalmente sobre as figuras do diretor, argumentista e produtor. Essas figuras são consideradas pela legislação as principais responsáveis pela visão de mundo mediada pela obra. Essas figuras ganham o status de autores quando circulam no interior da sociedade. A legislação diz que não pode haver obra sem autores e que diretor e argumentista devem ser pessoas físicas. Mas “No Limite do Horizonte” apresenta a função direção como coletiva.

Segundo a legislação os filmes produzidos nas duas oficinas são obras coletivas mas apenas “No Limite do Horizonte” assume discursivamente o termo. A ficha de inscrição do Visões Periféricas faz o filme se dizer assim. Ele enuncia outra condição de produção da obra em oposição à condições mais tradicionais onde as funções de equipe estão claramente hierarquizadas e a visão de mundo recai sobre o diretor. Esse filme se coloca mais no regime da educação. Nos créditos de “No Limite do Horizonte” não há diretor. No catálogo do festival a direção é nomeada como

coletiva e aparece entre parênteses: alunos do Núcleo de Arte Grécia, Carpintaria de Montagem e Subúrbio em Transe.

Em “Kurú” e “O Complexo de Juninho” os créditos seguem um modo tradicional de enunciar as condições de produção da obra. O filmes se colocam mais no regime do cinema. As funções apresentam nomes de pessoas físicas. O que não significa que elas tenham controle absoluto sobre a visão de mundo da obra. Os indivíduos que figuram nas funções de equipe são a principal referência para a gestão do tempo-espço. Eles assumem papéis distribuídos pela metodologia e dessa forma conseguem materializar a obra. Seguindo aquilo que a legislação de direitos autorais coloca os diretores e roteiristas de cada filme seriam os principais criadores dos filmes, aqueles sobre quem recai os direitos autorais. Mas há um choque entre o movimento de adequar a produção da obra à metodologia da oficina e o movimento que os participantes desses dois filmes fazem para criarem a obra. É um conflito entre a representação imposta por um sistema no qual eles se inserem e os afetos que eles compartilham para transformar esse mesmo sistema. O choque existe porque o tempo-espço da oficina e o tempo-espço dos filmes procuram caminhar no mesmo passo desde o início. E todos ali são responsáveis por equalizar esses dois movimentos. A distribuição bem demarcada de funções ajuda nessa tarefa.

Esta pesquisa procurou mapear as principais linhas de força presentes na produção dos filmes em questão nos seus diversos contextos de fabricação. Espera-se que ao tornar visíveis essas forças a pesquisa esteja contribuindo para uma reflexão sobre como se dá a produção de subjetividade em uma sociedade que cada vez mais lança mão da expressão estética como forma de estar no mundo e apreendê-lo.

REFERÊNCIAS

ALÉM DA LINHA DO HORIZONTE. Direção José Carlos Lage. Rio de Janeiro, 2011 (09 min.)

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social**: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. 2004. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009

APOSTILA DA OFICINA CINEMANEIRO. Rio de Janeiro, 2013

ASSOCIAÇÃO IMAGEM COMUNITÁRIA. Apresenta informações gerais sobre a Ong. Disponível em: <<http://www.aic.org.br>>. Acesso em 03 de Março de 2014

AUMONT, Jaques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus Editora, 2002

BAIRON, Sérgio; LAZANEO, Caio. Produção Partilhada do Conhecimento: do filme à hipermídia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza-CE. [Anais...] CD-ROM. Fortaleza/CE, 2012

BARROS, Eduardo. O autor no imaginário da pós-modernidade: repensando Flusser e Foucault. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v.46,n.2, p.152-155, maio / ago 2010. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/479>. Acesso em 27 fev.2014

BORRIAUD Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009

BEM TV. Apresenta informações gerais sobre a Ong. Disponível em: <<http://www.bemtv.org.br/portal/>>. Acesso em 03 de Março de 2014

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006

BERNADET Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Edusp, 1994.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética & mediatização. In: **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: autêntica, 2010

BRASIL, André. Virar a câmera, estremecer a imagem. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre-RS. [Anais...] CD-ROM. Porto Alegre/RS.2012

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Ed. Da UNESP, 1999.

CINEMANEIRO. Apresenta informações gerais sobre a oficina. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Cinemaneiro?fref=ts>>. Acesso em 03 mar. 2014

COMOLLI, Jean-Louis Comolli. A Cidade Filmada In: _____. **Ver y Poder, La inocência perdia, crise, television, ficcion, documental**. Buenos Aires,:Nueva Libreria, 2007

COSTA, Flávia Cesarino Costa. **O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

CRARY, Jonathan Crary. **Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

CRIVELLI, Ivana, Co. **Direitos autorais na obra cinematográfica**. São Paulo: Letras Jurídicas, 2008.

COMPLEXO DE JUNINHO. Direção: Cristiano Lippmã, Ediberto Poeta e Fábio Gomes. Rio de Janeiro, 2013 (05 min.)

CUNHA, Manuela Carneiro da. **“Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais**. In: Cultura com Aspas. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed.34,1992

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005

_____. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996

_____. **Espinosa, filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DUARTE; Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FESTIVAL AUDIOVISUAL VISÕES PERIFÉRICAS, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 Rio de Janeiro. *Catálogo*.

FOUCAULT, Michel. A Ética do cuidado de si como prática da liberdade. In:_____. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Coleção Ditos e Escritos V, 2010(a).

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996

_____. **Que és un autor?** Córdoba: Litoral, 1998.

GERSTNER, David A. e STAIGER, Janet. **Autorship and Film**. New York: AFI Film Readers, 2003

GONÇALVES, Fernando. **Poéticas políticas, políticas poéticas: Comunicação e Sociabilidade nos Coletivos Artísticos Brasileiros**.

E-compós. v.13, 2010. Disponível em <www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/459/428> Acesso em: 16 jul. 2013.

_____. **Tecnologia e Cultura: usos artísticos da tecnologia como prática de comunicação e laboratório de experimentação social**. Revista Famecos, v.1, 2009. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5307>> Acesso em 16 Julh. 2013.

_____. **As canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho**. In: Significação, ano 39, no 38, 2012. Disponível em: <http://www.usp.br/significacao/pdf/38_8.pdf> Acesso em 27 fev.2014

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição densa. In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010). **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RIO.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. Rio de Janeiro: Contexto.

JAEGER, Wernet. **Paidéia**, a formação do Homem Grego. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JOST, François. **O autor nas suas obras**. In: SERAFIM, José (org.) **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Bahia: EDUFBA, 2010

KURÚ, O VALOR DE UMA AMIZADE. Direção: Lourenço Cezar, Thiago Meireles, Alexandre Alves e Fábio Sobral. Rio de Janeiro, 2013 (05 min.)

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social**. Una Introducción a teoria del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2005

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Editoria Estampa, 1975

LADAGGA, Reinaldo. **Estética de la Emergencia**. La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006

LIMA, Luiz Claudio. Entrevista a Marcio Blanco Chavez. Rio de Janeiro. 07 Ago.2012.

LOURENÇO, Rogério Santana. **Vídeo-Imagens**: imagens e sons da construção da cidadania. Texto apresentado por ocasião do 8º Encontro Anual da COMPÔS. Minas Gerais, 1999.

MIGLIORIN, Cezar. **Cinema e escola, sob o risco da democracia**. In: Revista Contemporânea de educação. V.5, nº 9. 2010

_____. **O dispositivo como estratégia narrativa**. In: Digitagrama - Revista Acadêmica de Cinema, número 03, 2005. Disponível em: <www.estacio.br/ngraduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp> Acesso em 27 Fev. 2014.

_____. **O que é um coletivo**. In: Teia: 10 anos. Dez. 2012.

_____. **Por um cinema pós-industrial**. Revista Cinética, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso: 11/02/2011

MUSSO, Pierre. A Filosofia da Rede. In: **Tramas Rede** Porto Alegre: Insulina, 2013

Núcleo Arte Grécia. Rio de Janeiro: Núcleo Arte Grécia. Disponível em: <<http://nucleodeartegrecia.wordpress.com>>. Acesso em 17 Julh. 2013.

NEGRI, Toni. **Exílio seguido de valor e afeto**. São Paulo. Iluminuras, 2001

Núcleo Arte Grécia. Apresenta informações gerais sobre o núcleo. Disponível em: <<http://nucleodeartegrecia.wordpress.com>>. Acesso em: 03 mar. 2014

NUÑEZ, Fabian. **Humberto Mauro e o Cinema Educativo**. In: Livro Apostila do Curso de História do Documentário Brasileiro, 2006

NO LIMITE DO HORIZONTE. Realização alunos do núcleo arte Grécia, cineclube Subúrbio em Transe e Carpintaria de Montagem. Rio de Janeiro, 2011 (23 min).

OLIVEIRA, Guilherme Cezar de. Entrevista a Marcio Blanco Chavez. Rio de Janeiro. 10 Dez.2013.

OLIVEIRA, Taíris. Entrevista a Marcio Blanco Chavez. Rio de Janeiro. 10 Ago.2012

PARENTE, André. Enredando o pensamento: Redes de transformação e subjetividade. In: **Tramas da Rede**. Porto Alegre: Insulina, 2013

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. Transformações no Vídeo Popular. **Sinopse:** Revista de Cinema. São Paulo: USP, n. 7, ano 3, p. 8-15, ago. 2001.

PELBART, P. P. **Elementos para uma cartografia da grupalidade.** In: SAADI, F. & GARCIA S. *Próximo ato: Questões da teatralidade contemporânea.* São Paulo: ItaúCultural, 2008.

PEREIRA, Miguel Serpa. O campo do sagrado na autoria coletiva: uma reflex , sobre Tickets de Olmi, Kiarostami e Loach com *Budapeste* no meio do caminho. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009. **[Anais...]**. [S.l.: s.n.], 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1894-1.pdf>> Acesso em 27 fev.2014

PARENTE, André. **Cinema em Trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo.** In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, India Mara (org.). *Estéticas do Digital. Cinema e Tecnologia.* Rio de Janeiro: Livros LABCOM 2007

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

RANCIERE, J. A. **A partilha do sensível.** Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.

_____. **O Espectador Emancipado.** São Paulo: wmfmartinsfontes, 2012.

_____. **O mestre ignorante.** Belo Horizonte: autêntica, 2011

ROLNIK, Suely. O mal estar da diferença. **Chimères**, Paris, n. 25, 1995. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>>. Acesso em 27 fev.2014.

_____. **Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura.** Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagemsubjetic.pdf>>. Acesso em 27 fev.2014

SANTORO, Luiz Fernando. **A Imagem nas mãos.** O vídeo popular no Brasil. São Paulo: Editora Summus, 1989.

SILVA, Lourenço Cezar da. Entrevista concedida a Marcio Blanco. Rio de Janeiro. 18 de maio de 2013.

SILVA, Thiago de Faria. História, cinema e política: os movimentos sociais em audiovisual (1990-2010). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011. **[Anais di...]**. São Paulo, julho 2011.

SIMMEL, Georg. **The Metropolis and Mental Life, The Sociology of Georg Simmel.** Illinois: The University of Chicago Press, 1950

SGANZERLA C.; PAIVA,L.; MAZER,L. **O Cinema mora ao lado**. Raiz, São Paulo, no 2, p.34-51, 2005.

SHIRKY, Clay. **A Cultura da Participação**, criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

SILVA, Jailson de Souza;BARBOSA, Jorge Luis. **Favela, alegria e dor na Cidade**. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2005

SOUZA, Eduarda Paz. **Direitos Autorais no Cinema e Audiovisual**, 2010

SOUZA, Gustavo. A questão da autoria na produção de documentários de periferia. **Alceu**: Revista de Comunicação, Cultura e Política, v.12, n. 24, jan./jun. 2012

TV SALA DE ESPERA. PGM.19. Direção: Branca Machado, Caio César Giannini, Denise Barra, Fernanda H. Santos, Júnia Bertolínia. Belo Horizonte, 1993 (29 min.)

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992

XAVIER; Ismael. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

_____.**O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. Cinema: revelação e engano. In: _____. **O olhar e a cena**. São Paulo, Cosac&Naify, 2003.

ANEXO A – Cronograma de aulas da oficina Cinemaneiro



GRADE DO CURSO

SEG	TER	QUA	QUI	SEX
15/abr	16/abr	17/abr	18/abr	19/abr
Introdução a história e linguagem do cinema.	Linguagem	Linguagem	Linguagem A Equipe Técnica	Fotografia e Câmera
SEG	TER	QUA	QUI	SEX
22/abr	23/abr	24/abr	25/abr	26/abr
Roteiro	Roteiro	Roteiro Montagem Pré Produção	Pré-Produção Montagem	Fotografia, som e câmera Pré-produção
SEG	TER	QUA	QUI	SEX
29/abr	30/abr	01/mai	02/mai	03/mai
Fotografia, Som e Câmera Pré-produção	Rodando o filme	Rodando o Filme	Montagem	Montagem

Facilitadores:

Linguagem Cinematográfica: Walter Fernandes

Técnicas de câmera e Som: Alexandre Mizrahi

Edição: Walter Mesquita

ESPAÇO CRIATIVO DA BAIXA DO SAPATEIRO
Rua Nova Canaã, no.08, 4º andar – Baixa do Sapateiro / Maré
21 31042524

ANEXO B – Argumento de Kurú, o valor da amizade

“O pequeno e sua verdade, quando me dei conta percebi uma criança em minha frente, aparentava ter no mínimo 04 a 05 anos, menino de rua, criado por uma família coberta de desgraça, adotado por uma mulher que o tratava como criança já criada, um quase adulto. De vez em quando ele me parava no meio da rua para poder ouvir meu MP3, meu tocador de som, meu fone de ouvido que aparentava ter 01 metro mais do que ele. Me parava na calçada, sentava nela e eu entregava pra ele em suas pequenas mãos, o seu olhar e o seu gesto me eram gratificantes. Ficava eu ali sentado lendo meu livro e ele a escutar minhas músicas, músicas que nem ele sabia de quem era mas escutava, mas querendo cantar, não sabia as letras mas cantava, do seu jeito. Algo de interessante me chamou a atenção na figura daquele pequeno garoto. Parei minha leitura e olhei fixamente para aqueles sapatos desamarrados. Perguntei pra ele: por que não amarra o seu cadarço? Aquela pequena voz me soava aos ouvidos: disse-me ele que não sabia. Nesse dia eu ia ensinar a ele, naqueles pequenos minutos que me abaixei para ajudá-lo foi o suficiente para aprender uma lição: não há nada melhor do que ajudar uma criança como aquela. Embora não fosse uma criança como as outras, ter sofrido, já tinha surgido atitudes, maldades de gente grande, como roubar bicicletas pequenas de seu tamanho. Certa vez ele me surpreendeu andando numa pequena moto que tem motor elétrico. Fiquei pensando na cara da criança que havia perdido aquela motinha, fiquei tão injuriado que fui devolver a motinha. Enquanto isso deu tempo o suficiente de eu ir em casa e embrulhar o presente. Eu fui à rua a sua espera. Quando cheguei lá eu vi aquele pequeno corpinho pulando de alegria esperando seu presente, dei a ele o embrulho e ele abriu sem muito esperar. Quando me dei por mim vi um monte de papel picotado pelo chão e ele esperando por mim pra eu dizer o que era aquilo. Virando-se pra mim ele pergunta: Tio, o que é que é isso? Sem muito esperar pelo término de suas palavras, disse é um livro. Olhando pra mim sem muito entender ele disse: mas tio, não sei ler. Disse a ele sem muita preocupação. Em pouco tempo fui mostrando que as vezes por mais difícil que fosse decifrar ou entender algo era tudo questão de

termos paciência pois logo logo a solução apareceria para nós. Ele tentou ler aquele pequeno livro sem muitos mistérios soltou algumas palavras e sem muito mistério saiu correndo levando consigo aquele livro. Só sei que até hoje não sei que fim teve aquele livro.”