



O CINEMA COMPARTILHADO COMO CAMINHO PARA UMA COMUNICAÇÃO SOLIDÁRIA E DEMOCRÁTICA

Ana Clara Costa ¹

RESUMO: Este trabalho é um estudo analítico sobre o processo de produção compartilhada de documentários, em oposição à forma clássica de se fazer filmes que retratam culturas, povos e comunidades, em que a representação do outro diferente é repleta de estereótipos e de verdades outorgadas pelo cineasta. A análise se inicia com um diagnóstico da estrutura de produção dos documentários clássicos, que se assemelha à estrutura das matérias dos noticiários televisivos e, para contrapor esse modelo clássico do cinema-documentário, dá-se início à discussão sobre a participação popular como preliminar na construção de uma comunicação solidária e identitária expressa pelo cinema, em que o outro deixe de ser objeto e passe a ser sujeito do processo fílmico. O caráter participativo da antropologia compartilhada do antropólogo e cineasta Jean Rouch é relacionado à práxis do diálogo de Paulo Freire, aplicada no campo da comunicação, para o desenvolvimento do cinema compartilhado, adepto de uma comunicação mais solidária

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema compartilhado; Comunicação solidária; Comunicação popular.*

¹ Mestranda em Comunicação pela Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: anaclagc@hotmail.com

Introdução

Para falarmos de uma comunicação mais humanizada, elegemos o recorte da prática do cinema compartilhado, que já vem sendo utilizado e difundido por vários realizadores. Entretanto essa prática ainda não foi metodológica e epistemologicamente pensada. Para chegarmos à metodologia do cinema compartilhado vamos primeiro apresentar o modelo da antropologia compartilhada criada e utilizada pelo cineasta e antropólogo Jean Rouch e o uso que esse modelo faz do elemento participativo junto aos povos filmados. Conhecida a abordagem rouchiana sobre o cinema antropológico, passaremos a entender por que o cinema é tão usado pelos antropólogos como uma ferramenta de registro das manifestações culturais de diferentes povos, bem como por que há uma facilidade de aceitação do produto audiovisual em culturas diversas.

Neste trabalho, revelaremos algumas lacunas causadas pela forma com que os documentaristas do filme clássico lidam com as pessoas envolvidas. Essas lacunas, para além de reforçarem a ordem hegemônica da cultura urbano-industrial, desrespeitam pessoas e não atingem uma representação coerente com as realidades externas ao cineasta e ao público. Toda essa problematização leva ao objetivo de responder uma pergunta: para quê e para quem é feito o cinema compartilhado?

1. Comunicação popular como prática solidária

Os desdobramentos da lógica do monopólio da fala e centralização do poder assimilado pelos meios de comunicação, frente aos modelos clássicos de representação e marginalização das classes desfavorecidas, seja pela televisão seja pelo cinema-documentário, levam-nos a questionar sobre possibilidades alternativas de se fazer comunicação de uma forma mais solidária e menos excludente. Quando falamos em prática solidária, referimo-nos à democratização dos meios de comunicação, e, neste caso, sobretudo, do meio audiovisual. Significa falarmos, também, do movimento de participação popular para a construção da cidadania.

Não seria possível falar em democratização audiovisual e solidária se não falássemos em comunicação popular. Para Peruzzo (1999), este é um fenômeno inerente ao povo ou com ele interligado; um fenômeno comprometido com a mudança social e

com a conseqüente transformação das classes marginalizadas em sujeitos históricos (PERUZZO, 1999) que objetivam o mundo. Paulo Freire (1987) já desenvolvia, no campo da educação, práticas metodológicas que evidenciavam o homem como sujeito histórico. Para ele, o homem lança-se no domínio da História e da Cultura, objetivando-se a si próprio, criando e recriando, herdando experiências e se integrando. Objetivar o mundo seria humanizá-lo e, assim, historicizá-lo, de modo que o homem tenha uma responsabilidade histórica e se reconheça – nessa responsabilidade - como sujeito que elabora o mundo (FREIRE, 1987).

A comunicação popular “refere-se ao modo de expressão das classes populares de acordo com a sua capacidade de atuar sobre o contexto social da qual ela se reproduz” (FESTA, 1984, apud PERUZZO, 1999, p. 125). A alusão ao povo, nessa vertente da comunicação, pressupõe referência às classes desfavorecidas e submissas, econômica e politicamente, às classes dominantes. Em meio à centralização dos meios de comunicação, a comunicação popular significa a abertura de novos canais para as minorias sociais que não têm nenhuma garantia de ter acesso aos veículos midiáticos e massivos para se mostrarem, exporem suas ideias, construir suas próprias autoimagens e reivindicarem seus direitos. Para isso, a comunicação popular torna possível, pela sua metodologia e pela sua forma e conteúdo, consolidar um espaço de comunicação democrática que represente interesses dos segmentos marginalizados da população (PERUZZO, 1999).

Para a autora, isso não significa dizer que os conteúdos, tampouco os canais, ou seja, os meios técnicos, definam a comunicação popular. O que a torna alternativa, diante do sistema midiático hegemônico, é a sua tendência de romper com a ordem do capital e, principalmente, a sua apropriação do processo de uso do diálogo para a criação conjunta e para a construção coletiva, na qual as pessoas envolvidas são participantes plenas (GOMES, 1988, apud PERUZZO, 1999) na produção de qualquer produto midiático. O uso do diálogo é essencial nessa prática como fenômeno humano relacional de integração. “Durante muito tempo, falar de comunicação significou falar de meios, canais, mensagens. Agora, falar de comunicação popular implica falar de cultura, relação” (BERGER, 1989, apud PERUZZO, 1999, p.19).

A comunicação popular - e o seu caráter participativo - é uma possibilidade de superação do que Freire (1999) se referiu como o mutismo oriundo da nossa inexperiência democrática. O inverso dessa ideia seria, exatamente, o processo de participação e interferência do povo e suas comunidades na ressignificação das produções veiculadas e na própria reinvenção da lógica dos meios de comunicação. Veremos que as palavras pronunciadas no diálogo entre os homens podem construir saberes que podem libertar tanto o homem, quanto o seu mundo (BRANDÃO, 2006).

2. O elemento participativo no cinema-documentário

Falar em modelo clássico do cinema-documentário, remete-nos a uma proposta iniciada por documentaristas ligados ao Cinema Novo, nos anos de 1960, que se baseava em generalizar e interpretar realidades e situações sociais complexas a partir do produto cinematográfico. Nessa proposta utilizava-se em abundância do comentário do narrador em *voz-over*², tecendo intervenções ao longo de todo o filme. O uso da música como trilha sonora – escolhida pelo cineasta na pós-produção do filme – e das entrevistas somente com autoridades e especialistas também eram e ainda são características marcantes desse modelo de documentário (LINS e MESQUITA, 2008).

Nichols (2005) refere-se a esse paradigma como o típico documentário clássico, que se enquadra na sua classificação fílmica como o modo expositivo, em que “um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off*, servindo as imagens de ilustração ou contraponto” (DA-RIN, 2006, p.134).

Vários documentários transcendem ao formato e ao conteúdo dos documentários clássicos e propõem, desta maneira, os primeiros traços do desenho de uma metodologia – mesmo que implícita e desapercibida - mais solidária, que contribui para a democratização do processo de construção do produto audiovisual, por meio da participação e do diálogo entre documentaristas e pessoas envolvidas.

² As expressões *voz off* e *narração off* são também muito usuais quando tratamos do documentário clássico. Entretanto “o *over* remete à sobreposição às imagens de vozes externas, alheias à cena, enquanto o *off* diz respeito às vozes que estão de fora de quadro, mas pertencem ao universo sonoro da cena em questão” (LINS e MESQUITA, 2008, p.18).

Bill Nichols (2005), em sua classificação fílmica, chamou de documentário participativo o modelo de produção em que os documentaristas vão a campo, convivem com pessoas diferentes, falam de suas experiências e, em alguns casos, representam no filme o que eles próprios experimentaram. O autor afirma que, no documentário participativo, há um engajamento ativo do cineasta com os participantes do filme. Passa-se a ideia de como o cineasta altera e interfere em uma situação a partir da ideia de se produzir um filme sobre o outro e de como é, para ele, estar nessa situação. Nesse tipo de produção, não há espaço para o comentário em *voz-over*. O cineasta passa a ser um participante do filme, assim como qualquer uma das pessoas envolvidas. Embora, neste modelo, já exista a inserção do diálogo, que é demandado para que haja um grau de participação dos envolvidos, o autor ressalta que o documentarista ainda monopoliza a câmera e, por isso, exerce um forte controle potencial sobre os acontecimentos que vão ou não entrar em cena (NICHOLS, 2005).

O documentário participativo lança a base da formulação do falar de nós pra você. Nichols (2005) afirma que, nessa formulação, o documentarista é destituído da posição separada em que se encontrava das pessoas envolvidas no modelo clássico de documentário e passa a se unir ao grupo dos que serão representados audiovisualmente. Isso contribui para que haja um maior grau de intimidade entre o cineasta e o outro diferente e, além de tudo, marca a necessidade de haver, por meio do diálogo, uma negociação sempre baseada no consentimento. Essa negociação provém de questões éticas que transparecem no filme desde a sua concepção. Pensar essas questões é uma forma de colocar o documentário participativo em uma reflexão ética que é menos comum tanto no cinema de ficção, quanto no modelo clássico de documentário (NICHOLS, 2005).

O elemento participativo foi e é muito usado no cinema antropológico. O antropólogo tem ao seu dispor a câmera como ferramenta capaz de lhe proporcionar a oportunidade de se comunicar com o grupo a ser estudado e, conseqüentemente, representado (ROUCH, 1995, apud, HIKIJI, 2013). Foi com o uso do elemento participativo que Jean Rouch³ contribuiu para o desenvolvimento do *cinéma vérité*, na

³ Jean Rouch nasceu na França e representou a síntese do antropólogo e do cineasta. É uma figura paradigmática do filme etnográfico (RIBEIRO, 2007) – filme no qual se busca registrar aspectos de uma cultura observada.

França. O chamado cinema-verdade baseava-se em elementos da improvisação e na ideia de que o cineasta é o grande provocador das situações a serem registradas e que elas só existem pois há a presença de uma câmera (FREIRE, 2007). A representação fílmica seria a verdade legítima de um encontro entre cineasta, o outro e sua respectiva cultura a serem representados. O cinema-verdade é considerado um documentário participativo, na medida em que a verdade ali criada é resultante de uma forma de interação entre todos os sujeitos – inclusive o cineasta –, que inexistiria se não fosse pela intervenção de uma câmera (NICHOLS, 2005). Além do cinema-verdade, Rouch foi também o precursor da prática da antropologia compartilhada, em que todo o processo de produção de um filme antropológico é concebido colaborativamente, baseado no diálogo e no consentimento entre o documentarista e o outro diferente.

3. A antropologia compartilhada de Rouch aplicada no cinema-documentário

O início da antropologia compartilhada, modelo instaurado e adotado pelo cineasta e antropólogo Jean Rouch, deu-se a partir de uma primeira experiência frustrada com o registro etnocinematográfico em uma comunidade no Níger. No seu primeiro filme *Au pays des mages noirs* (1946-1947), rodado mudo e em preto e branco, foram utilizados uma música externa e comentários tecidos por uma voz *over* característica e soberana. O filme funcionou bem comercialmente, mas envergonhou Rouch, o que o fez não projetá-lo na África. A experiência serviu-lhe para desenvolver uma nova produção e uma forma coletiva e mais solidária de produzir, repensando a metodologia de construção de um filme (ROUCH, 1988 apud FREIRE, 2007).

Os primeiros passos da antropologia compartilhada foram dados quando Jean Rouch, em seu filme *Bataille sur Le grand fleuve* (1951-1952), fez um registro colorido de uma ilha de pescadores em Sorko e mostrou as imagens e linguagens fílmicas aos pescadores, que logo se fascinaram com a novidade e passaram a criticar e interferir no que Rouch havia filmado. De repente, o cineasta e a comunidade consolidavam um relacionamento. Essa foi uma forma de fazer com que as pessoas filmadas participassem do *mise en scène* (FREIRE, 2006) - termo utilizado para referenciar o modo em que se arranjam os elementos dentro de um quadro ou de um filme (GRAEME, 1997).

Com base nessa experiência, a ideia de Rouch era de transformar a antropologia, filha primogênita do colonialismo – já que é uma disciplina que reserva a prática do interrogatório – em uma antropologia compartilhada, ou seja, um diálogo antropológico entre pessoas que pertencem a diferentes culturas (CASSIANO, 2002). Transpondo essa perspectiva para o mundo cinematográfico, ou do registro audiovisual, o diálogo antropológico, sugerido pela autora, é o meio que permite - essencialmente pela partilha - a troca de conhecimentos e experiências entre os atores sociais⁴ e o cineasta, para que haja “sujeitos dialógicos cada vez mais companheiros na pronúncia do mundo” (FREIRE, 1987, p.96). Nessa abordagem, os atores sociais passam a ser coautores, na tentativa de contar suas próprias histórias em narrativas audiovisuais. A figura do cineasta, como uma espécie de autor, embora diluída, não desaparece. Ela se constrói de forma ética e clara na maneira em que propõe uma relação de troca e uma produção compartilhada, entre cineasta autor e atores coautores (CASSIANO, 2002), de forma que a narrativa audiovisual só exista se houver a inter-relação obrigatória entre as duas partes.

Pensar em uma prática de construção fílmica partilhada, tal qual o cinema antropológico de Rouch, confronta a teoria do cinema de autor, que se baseia na tentativa de inserir um autor, no sentido literário, aos filmes. Essa teoria introduz uma tradição de ensino do cinema em que o diretor, como autor do filme, é a figura mais importante (GRAEME, 1997). No cinema-documentário, a condição de importância atribuída ao cineasta autor tem por trás a ideia de que ele fala de alguma coisa. “A ideia de falar sobre um tópico ou assunto, uma pessoa ou indivíduo, empresta um ar de importância cívica a esse trabalho” (NICHOLS, 2005, p. 41-42).

Quando nos colocamos no lugar de público temos a sensação de que os noticiários televisivos e os documentários clássicos, quando falam de pessoas, as colocam diante de nós como meras ilustrações de fatos que ocorreram. Como observa o autor, “isso parece reduzir ou diminuir as pessoas que são tema do filme” (NICHOLS, 2005, p.42). Essa estrutura do cineasta que fala de pessoas e de alguma coisa é muito

⁴ “As ‘pessoas’ são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais” (NICHOLS, 2005, p.31).

comumente empregada na prática do cinema-documentário clássico, mas nem todos os documentaristas adotam essa postura – como podemos perceber no modelo do documentário participativo. A preocupação com a forma com que as pessoas serão representadas ou se preocupar com o que fazemos com as pessoas durante a produção de um documentário implica questionarmos, também, o que será feito com os espectadores e, sobretudo, com os cineastas.

A essa questão relaciona-se uma pergunta clássica encontrada na obra de Nichols (2005): quais são as responsabilidades do cineasta-documentarista pelo efeito de seus atos na vida das pessoas que são filmadas? A ética acaba por se tornar uma medida que pondera qual vai ser a relação entre o cineasta, seu tema e as pessoas que, representadas, farão o papel de atores sociais no filme (NICHOLS, 2005). É pelo respeito ético – que para o autor é a parte fundamental da formação profissional do documentarista – que se consolidará se o processo de produção vai ser baseado no diálogo, critério elementar da antropologia compartilhada e do documentário participativo, ou na forma clássica do filme, em que, geralmente, não há dialogicidade, e sim um narrador profissional em *voz-over*, usando as pessoas como ilustrações de suas falas.

4. A relação do diálogo freireano com a antropologia compartilhada em contraposição à etnografia clássica

Podemos tomar emprestada a perspectiva de Paulo Freire (1987, 1999), oriunda de suas experiências e estudos no campo da educação, para esmiuçar o conceito da comunicação aplicada na prática da antropologia compartilhada. E para adentrarmos na ideia da comunicação compartilhada, passaremos primeiro pela noção freireana do diálogo. A ideia do diálogo como uma construção elementar no processo de formação cultural do homem provém da preliminar que, para estar com o mundo e para se firmar além da sua dimensão biológica, o homem precisa relacionar-se e, assim, se tornar um ser de relações e não só de contatos (FREIRE, 1999). No universo freireano, o ato de se relacionar se dá por meio do diálogo e, portanto, pela comunicação na sua essência de relação dialógica entre pessoas.

A antropologia compartilhada prevê uma intensificação do processo de se relacionar, na medida em que tem no diálogo – chamado por Célia Cassiano (2002) de diálogo antropológico - a parte fundante da sua metodologia e edificação. É com base na construção de uma relação dialógica que se permite trocar a noção de cinema ou filme etnográfico, outrora focada em um enquadramento audiovisual de descrição científica do outro exótico relacionada à Antropologia (RIBEIRO, 2007), por um cinema-documentário capaz de agregar o que o outro exótico pensa e quer mostrar de si.

O filme ou cinema etnográfico, em um sentido amplo, abarca a utilização da imagem em movimento aplicada ao estudo do homem na sua dimensão social e cultural. Etimologicamente, o termo etnografia vem da junção do radical *ethnos*, que significa povo ou nação, com o radical *graphein*, que significa escrita, representação. Desta forma, o cinema etnográfico seria a representação fílmica de um povo (RIBEIRO, 2007). O modelo clássico de etnografia, estabelecido a partir dos anos de 1920, criou-se no âmbito do encontro colonial, em que o antropólogo estudava e escrevia sobre povos coloniais por meio do método da observação participante, no qual, pela imersão no cotidiano de outra cultura, ele podia compreendê-la. A partir dessa metodologia, o antropólogo fazia uma descrição dita objetiva e científica da cultura como um todo, concebendo ao outro e à sua respectiva cultura a condição de passíveis de serem compreendidos e decifrados, desde que observados pelos olhos treinados de um antropólogo (CASSIANO, 2002).

Os registros antropológicos, resultantes do modelo clássico de etnografia, passavam a funcionar como enciclopédias que descreviam o habitat, as crenças, os costumes e os rituais do outro (RIBEIRO, 2007), assim também sendo o registro fílmico. O diálogo e a interação entre o outro e o antropólogo, usados em campo, transformavam-se em um monólogo de voz única tomado pela descrição do etnógrafo. Dessa forma, apagavam-se as relações interpessoais e se generalizava o outro (CALDEIRA, 1988 apud CASSIANO, 2002).

Com o relativismo cultural - a marca da modernidade na Antropologia – enfatizou-se a diferença entre as culturas e o quão impossível seria avaliar uma cultura em função dos valores de outra. Os antropólogos pós-modernos americanos começaram a proclamar, desta forma, a etnografia não como uma interpretação afirmada autoritariamente, mas como um diálogo negociado entre o etnógrafo e as múltiplas vozes dos outros (CALDEIRA, 1988 apud CASSIANO, 2002).

Foi nos anos 1950 que surgiram os primeiros autores e realizadores de filmes etnográficos - dentre eles Jean Rouch, como figura paradigmática dessa modalidade - e foram criadas, também, as primeiras instituições e programas de formação na área. O termo etnográfico passou a ser considerado obsoleto no campo do cinema, na medida em que incluía todos os documentários que apresentavam aspectos da cultura em que a representação do outro exótico se enquadrava na cultura ocidental dominante. As experiências dos filmes etnográficos passaram a partilhar de princípios básicos como a

longa inserção na pesquisa de campo e no convívio com a cultura estudada, geralmente de forma participante (RIBEIRO, 2007), com ações fundadas na confiança recíproca entre realizadores e comunidade.

Para além do filme etnográfico como registro, Rouch encarregava-se de utilizar o diálogo não só para chegar ao produto cinematográfico, mas como parte do processo de uma construção coletiva do filme e de sua inserção no grupo. Para ele, o cinema é um meio de comunicação que permite compreender a forma como as pessoas vêem outra cultura (RIBEIRO, 2007). E, feito de maneira compartilhada, tal compreensão perpassa pela imagem identitária, por qual a própria cultura ou povos em questão desejam se representar. Para isso, a proposta, então, é fazer etnografias tendo como modelo o diálogo ou a polifonia (CASSIANO, 2002).

5. Por uma representação identitária de uma identidade coletiva

No filme etnográfico e na perspectiva de Rouch, para que o diálogo e a produção compartilhada se iniciem, é necessário que o documentarista adentre na esfera do círculo de cultura do outro. O círculo de cultura se insere no campo da educação pensada por Paulo Freire (1987). Nele, a figura do cineasta pode ser comparada à figura do professor, em que

(...) não se ensina, aprende-se em ‘reciprocidade de consciências’; não há professor, há um coordenador, que tem por função dar as informações solicitadas pelos respectivos participantes e propiciar condições favoráveis à dinâmica do grupo, reduzindo ao mínimo sua intervenção direta no curso do diálogo (FREIRE, 1987, p.3).

Adentrar no círculo de cultura remete-se à investigação que o documentarista deve fazer sobre o pensar do povo. Entretanto, para Freire (1987), essa investigação não pode ser feita sem a presença popular. Ao contrário, ela deve ser feita com o povo como sujeito de seu próprio pensar. Esse processo dialógico de investigação permite ao documentarista, como prevê o autor, assimilar a realidade do outro, captar os níveis de sua percepção dessa realidade e perceber a sua visão do mundo. Permite também mergulhar na fonte de significados, experiências populares e conhecer a identidade do outro. Castells (1999), inspirado em Calhoun (1994), nos fala sobre a ideia de identidade:

Não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida (...) O autoconhecimento – invariavelmente uma construção, não importa o quanto possa parecer uma descoberta – nunca está

totalmente dissociado da necessidade de ser conhecido, de modos específicos (CALHOUN, 1994, apud CASTELLS, 1999, p.22).

Portanto, para o autor, a identidade refere-se a um processo de construção de significados baseado em um atributo cultural ou mesmo em um conjunto de atributos culturais que se relacionam. A construção da identidade de um povo provém de elementos históricos, geográficos e biológicos, das instituições produtivas e reprodutivas, da memória coletiva, dos aparatos de poder e das crenças religiosas. Esses elementos são processados pelos indivíduos, pelos grupos sociais, bem como pelas sociedades, que adéquam seu significado em uma estrutura social e em uma visão de espaço e tempo (CASTELLS, 1999). Desta forma, todos esses conteúdos simbólicos contribuem para que a identidade coletiva de um povo seja construída.

Muitas das identidades coletivas utilizam-se da própria identidade como uma forma de resistência. Castells (1999) afirma que essa lógica é, geralmente, criada por povos que se encontram em condições desfavorecidas, desvalorizadas, estigmatizadas e subjugadas à lógica da dominação que os excluem. A identidade de resistência é, portanto, uma forma de garantir a sobrevivência cultural, a partir de princípios diferentes dos utilizados pelas instituições da sociedade. Ela leva à formação de comunidades que, para o autor, é um dos tipos mais importante de construção de identidade em nossa sociedade, já que as comunidades dão origem a uma forma de resistência coletiva, diante de uma massacrante opressão que, do contrário, não seria suportável. As comunidades culturais são, desta forma, caracterizadas como uma reação às tendências sociais dominantes e como uma forma de proteção contra um mundo hostil, servindo de refúgio e de fonte de solidariedade para os sujeitos que compartilham de valores, significados e códigos específicos de uma autoidentificação e de uma mesma identificação coletiva (CASTELLS, 1999).

Em toda essa discussão da imersão do cineasta no universo identitário do outro, que será representado em um produto audiovisual, considera-se, também, nas sociedades modernas, o movimento de transformação e fluidez das identidades coletivas perante o caráter da mudança implícita no processo de globalização, como constatou Stuart Hall (1997) em seus estudos sobre o conceito de pós-modernidade. Por definição, o autor considera que as sociedades modernas são sociedades em

transformação e mudanças constantes. Há fluidez, rapidez e permanência nessas mudanças. Entretanto, quando se trata de povos tradicionais, temos um fenômeno diferenciado.

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1990, apud HALL, 1997, p. 14-15).

Na pós-modernidade a taxa de aculturação é crescente e se irradia dos grandes centros urbanos em direção aos grupos socialmente mais fracos ou periféricos – como no caso dos povos de cultura tradicional. Assim, indivíduos, classe social, etnias e povos tradicionais sofrem pressões contraditórias que se polarizam em duas situações. De um lado esses grupos periféricos são estimulados a se mostrarem sensíveis à mudança e a aceitarem as dinâmicas transformadoras e, de outro, eles paralisam qualquer tentativa de mudança e ficam em função de restaurar a fixidez de suas cosmovisões (CANEVACCI, 2001). Nesse caso, para se preservarem, os grupos periféricos mais tradicionais fecham-se à mídia, visto que essa é uma forma de se defender do discurso autoritário dos meios de comunicação, que, geralmente, os marginalizam.

Conclui-se, portanto, que a alternativa de o cineasta-documentarista imergir no círculo de cultura por meio do diálogo e, desta forma, assimilar a identidade coletiva de um povo e entender o que o outro quer mostrar de si é um grande passo para que haja uma abertura popular à invasão das câmeras dos cineastas. Pelo diálogo e pela construção da confiança é que as pessoas passam a serem companheiras para, juntas, pronunciarem o mundo (FREIRE, 1987), o que resulta em uma representação fílmica coerente, em que os povos representados se reconheçam e se identificam. A relação dialógica na prática de um cinema cuja produção é compartilhada junto ao outro, sujeito e objeto da representação, permite que esse outro conte sua história, construa sua própria imagem e, assim, se veja na narrativa visual.

6. Culturas de tradições orais e registro da oralidade

A identidade das culturas populares é predominantemente marcada pelas tradições orais. Nas culturas orais, a oralidade é a forma principal de comunicação e, portanto, o instrumento elementar para a educação, a transmissão dos saberes e tradições aos mais novos, que, assim, assimilam a identidade coletiva do grupo. Segundo Rocha (2007), por ser uma forma de comunicação direta e mais simples, o seu uso serve às grandes majorias como uma excelente forma de expressão que se utiliza não só do falar e do ouvir. A oralidade abre-se à linguagem gestual, do olhar e do movimento (ROCHA, 2007) para a pronúncia do mundo na voz dos excluídos das classes populares.

A oralidade e todas as suas linguagens expressivas são bem assimiladas pelo registro audiovisual, visto que ele permite a percepção de vários elementos que, uma vez captados, podem, narrativamente, traduzir os códigos da linguagem oral. Para isso elementos como movimentos de câmera e enquadramento de planos, objetos e pessoas estão a serviço de uma construção narrativa que permita, não só registrar culturas orais, como também construir narrativas que materializem a oralidade. As narrativas ocupam um lugar único na comunicação humana.

Algumas sociedades podem não ter o equivalente ao romance, mas todas contam histórias. O ato de contar histórias pode assumir várias formas – mitos, lendas, trovas, contos folclóricos, rituais, dança, relatos, romances, anedotas, teatro – e desempenhar funções sociais aparentemente diversas – do entretenimento à instrução religiosa (GRAEME, 1997, p.72).

A representação audiovisual referida por um documentário é também uma forma de contar histórias. Nas culturas populares em que não há acesso ou hábito da escrita, o registro audiovisual leva vantagem em relação a outras formas de registro, pois se trata de uma linguagem universal, que, mesmo que as pessoas não saibam ler ou escrever, poderão ter acesso às memórias gravadas, vê-las e entendê-las de forma autônoma. Assim, a oralidade é o arquivo (ROCHA, 2007) das culturas populares e o registro audiovisual é a memória materializada e acessível de um povo. É válido lembrar que digitalizar as memórias de culturas orais é uma realidade viável e possível, com a difusão de novas tecnologias e o consequente barateamento de câmeras, celulares e máquinas fotográficas.

7. Produção audiovisual de baixo custo

Um grande aliado para que o registro de memórias e a construção de narrativas se efetive são as novas tecnologias. Uma infinidade de telefones celulares, câmeras fotográficas e filmadoras digitais, além dos *Portable Media Player* (PMP)⁵, oferecem gravadores de áudio e vídeo (JACOBUS e ROCHA, 2009). Por meio destes aparatos tecnológicos já é possível popularizar a produção cinematográfica e realizar filmes de forma autônoma, sem que seja necessário capitalizar fundos financiadores ou patrocinadores.

As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos (LINS e MESQUITA, 2008, p.11).

A possibilidade do uso das novas tecnologias aumenta as chances de fazer com que os cidadãos – juntos ou não a cineastas - se transformem em realizadores de seus próprios filmes e distribuidores ativos de conteúdos. A proliferação do uso de computadores e da internet auxilia nesse processo já que há uma grande oferta de *softwares* livres, de aplicativos, programas e portais que possibilitam a manipulação e edição de vídeos. Esses novos conteúdos podem ser disponibilizados na internet para *upload* e *download* em páginas como o *Youtube* e o *Vimeo*, sem qualquer barreira ou restrição. “A sociedade em rede constitui comunicação socializante para lá do sistema de *mass media* que caracterizava a sociedade industrial” (CASTELLS, 2005, p.24). Nela a virtualidade é uma ressignificação de mundo real através de novas formas de comunicação socializável, em que as pessoas podem se tornar sujeitos que interferem e produzem suas próprias mensagens.

O que é mais positivo na lógica do baixo orçamento é que a barreira econômica para o desenvolvimento de um produto fílmico é relativa e pode ser transgredida. Há, por outro lado, o exercício de uma experiência de cidadania e democratização audiovisual que jamais seria possível se dependêssemos de grandes apoios financeiros para consolidá-la.

⁵ Conhecidos, popularmente, como MP3 ou MP4 *players*.

Referências

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação popular*. São Paulo, 2006.
Disponível em:
http://sitiodarosadosventos.com.br/livro/images/stories/anexos/o_que_ed_popular.pdf.
Acesso em: 10 de outubro de 2013.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CASSIANO, Célia Maria. *Moi, un noir e a “desordem” no cinema: múltiplas vozes na representação da cultura do sub-proletariado africano*. Salvador, 2002. Disponível em:
http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP13C_ASSIANO.pdf. Acesso em 10 out 2013.
- CASTELLS, Manuel. A política da internet I: rede de computadores, sociedade civil e o Estado. In: _____. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.114-137.
- _____. A sociedade em rede: do conhecimento à política. In: CARDOSO, G.; CASTELLS, M. (Org.). *A sociedade em rede: do conhecimento à ação política*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, p. 17-30.
- _____. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v.2.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Revista Doc On-line*. Campinas, v.3, n.3, p. 55-65, dez. 2007.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. *Pedagogia do oprimido*. 4ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- GRAEME, Turner. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A 1997
- HIKIJ, R. S. G. Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v.14, n.32, p.113-122, jan.- jun. 2013.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- PERUZZO, Cicilia M. K. Comunicação Popular . In: _____. *Comunicação nos movimentos sociais: a participação na construção da cidadania*. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 113-158.

ROCHA, Nilton José dos Reis; Silva, Kelly Cristina Rodrigues. *Oralidade: e o povo sobrevive na sua fala reinventada*. Comunicação e Informação. Goiânia, V. 10, n.1: pág. 114-125 – jan./jun. 2007.

RIBEIRO, J. S. Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. *Revista Doc Online*. Campinas, n.3, p.6-54, dez. 2007. Disponível em:
<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4002344.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2013.