

Roberto Oto Loureiro de Oliveira

Cineclube Caravelas: o cinema do Sul da
Bahia

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Miguel Serpa Pereira

Rio de Janeiro
Junho de 2013

Roberto Oto Loureiro de Oliveira

Cineclube Caravelas: o cinema do Sul da Bahia

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo Assinada.

Prof. Miguel Serpa Pereira

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social – PUC-Rio
Orientador

Prof. Angeluccia Bernardes Habert

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Patricia Gonçalves Saldanha

Departamento de Comunicação Social – UFF

Prof. Jose Carlos Souza Rodrigues

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof.^a Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do CCS

Rio de Janeiro, 18 de junho de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Roberto Oto Loureiro de Oliveira

Graduou-se em Comunicação Social na Universidade Estácio de Sá, em 2005. Especializou-se no curso de Comunicação e Imagem na PUC-Rio, em 2009. É professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Roberto Oto Loureiro de

Cineclube Caravelas: o cinema do Sul da Bahia / Roberto Oto Loureiro de Oliveira ; orientador: Miguel Serpa Pereira. – 2013.
106 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2013.
Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cineclube Caravelas. 3. Produção audiovisual. 4. Grupos comunitários de comunicação I. Pereira, Miguel Serpa. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para Manuela e Erika.

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Miguel Serpa Pereira, pelo estímulo e parceria na realização deste trabalho.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Comunicação Social pelos ensinamentos e disposição.

A Marise Lira pela ajuda e parceria, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus pais pela confiança e pela cumplicidade, por toda a vida.

A Erika, pela companherismo e motivação.

Aos meus sogros e amigos, pelo constante apoio.

Resumo

Oliveira, Roberto Oto Loureiro de; Pereira, Miguel Serpa. **Cineclube Caravelas: o cinema do Sul da Bahia**. Rio de Janeiro, 2013, 106p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho faz uma análise sobre os filmes produzidos pelo Cineclube Caravelas, localizado no município de Caravelas, sul da Bahia. Pretendemos, por meio desta análise, propor uma reflexão sobre a apropriação dos meios audiovisuais de produção por grupos comunitários de comunicação. Por este caminho, investigamos as dinâmicas históricas do município de Caravelas, a fim de entendermos o contexto político, social e cultural de surgimento do Cineclube Caravelas. No rastro dessa discussão, buscamos uma releitura dos espaços de legitimação e representação sociais num âmbito comunitário, possibilitados pela produção e veiculação de filmes por grupos à margem dos grandes centros de produção audiovisual.

Palavras-chave

Cineclube Caravelas; produção audiovisual; grupos comunitários de comunicação.

Abstract

Oliveira, Roberto Oto Loureiro de; Pereira, Miguel Serpa. (Advisor)
Caravelas Cine Club: The cine in the south of Bahia. Rio de Janeiro, 2013, 106p. MSc. Dissertation - Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper analyses the movie production of the Caravelas Cine Club, situated in the city of Caravelas, in the south of Bahia. Through this analysis we intend to propose a reflection on the appropriation of audiovisual production media by communication community groups. By doing so, we investigated the historic dynamic of Caravelas so as to understand the political, social and cultural context of the establishment of the Caravelas Cine Club. Following this debate, we sought a re-interpretation of the legitimating and social representation spaces in a community environment, made possible by the production and broadcasting of movies by groups acting on the margins of the big centers of audiovisual production.

Keywords

Caravelas Cine Club; audiovisual productions; communication community groups.

Sumário

1. Introdução	11
2. Caravelas: História e Resistência	17
2.1. Para contar histórias	17
2.2. Aspectos socioculturais e antropológicos	23
2.3. Em busca de uma resistência	28
3. Cinema e comunicação: Interseções	31
3.1. Cinema	31
3.1.1. Que cinema é este, o de Caravelas?	31
3.1.2. Uma imagem não mais criada, e sim captada	35
3.1.3. Da tela à poltrona	40
3.1.4. Cinema ou vídeo	42
3.1.5. A estética popular	44
3.1.6. Autorepresentação	45
3.1.7. “Fazer arte e viver da arte”	48
3.2. Comunicação	51
3.2.1. Interstícios	51
3.2.2. Movimentos globais	55
3.2.3. Por outras negociações	56
3.2.4. Novos caminhos	60
4. Engajamento e poética: uma análise dos filmes	63
4.1. Lia	64
4.2. Não mangue de mim	71
4.3. É tudo mentira	80
4.4. Outras tomadas	86
5. Conclusão	88
6. Referências bibliográficas	91
7. Anexos	96
7.1. Entrevista com Jaco Galdino	96

Lista de tabelas

Tabela 1: LIA	64
Tabela 2: Não mangue de mim	71
Tabela 3: É tudo mentira	80

*Queremos ser os poetas de nossa própria vida e,
primeiro, nas menores coisas.*

Friedrich Nietzsche

1. Introdução

Ao entardecer de um sábado em meados de março de 2007, a praça pública em Ponta de Areia, distrito do município de Caravelas, no Extremo Sul da Bahia, recebia os preparativos para o evento. Cadeiras de plástico conseguidas com a escola, projetor e telão com a sede do Parque dos Abrolhos, caixas de som com o pessoal da ONG.

Aos poucos começaram a chegar. Não só de Ponta de Areia, mas vinham também do centro, da Barra e outras localidades. As duas primeiras edições do jornal comunitário “O Timoneiro” haviam dado boa repercussão e muitos já aguardavam a nova publicação.

O lançamento da terceira edição vinha acompanhado, porém, de uma novidade: a exibição de um documentário produzido pelo pessoal do Movimento Cultural Artemanha. O tema era o tradicional carnaval de Caravelas. E quem contava a história eram, na grande maioria, antigos moradores.

A estrutura narrativa simples, baseada em depoimentos e imagens de arquivos, contava o carnaval de Caravelas que ia se perdendo, dando lugar aos trios elétricos. O que o filme tinha de simples, porém, tinha de profundo e importante para aqueles moradores. O que se passava na tela era a história, construída pela memória de cada testemunha daqueles carnavais. Aos poucos a praça foi ganhando o silêncio, até mesmo das crianças, e as atenções, cada vez mais voltadas ao filme. Cada vez mais voltadas para aquela história nunca contada antes.

E esta foi mesma a leitura imediata realizada por um dos moradores que participou como entrevistado no documentário. Após o término do filme disse: “Essa é a nossa história, contada por nós, não por eles”¹. A reflexão deste senhor se primeiramente parece simplória ou mesmo óbvia, esconde camadas que apontam para uma série de questões, tais como: Quem é “eles”? Quais as histórias

¹ Depoimento dado ao autor desta pesquisa, que estava presente em Caravelas na época, durante um período de estágio no jornal O Timoneiro.

que “eles” contam? Contam histórias sobre “nós” que não é “nossa”? Qual é a “nossa” história? Onde estão ou são contadas essas histórias?

Naquele ano, em 2007, o município de Caravelas passava por uma revigorada cultural, com o incentivo do Parque Nacional Marinho dos Abrolhos à criação de um núcleo comunitário de comunicação. Por outro lado, a iminência da criação da maior fazenda de carcinicultura² do Brasil nos manguezais da região era uma ameaça tanto ambiental (que além dos manguezais afetaria a biodiversidade do maior banco de corais do Brasil, no arquipélago de Abrolhos) quanto social, pois a economia da região é baseada em atividades associadas à pesca, como cata de caranguejos e mariscos, recursos estes oriundos do mangue.

Esta equação atraiu algumas Organizações Não Governamentais ambientalistas para Caravelas e ao mesmo tempo fomentou a união de lideranças comunitárias do município para discutirem as mudanças que estavam por vir. O inimigo era comum, e logo os setores ambientalistas e comunitários estavam unindo forças para abraçarem uma causa: a criação de uma Reserva Extrativista (RESEX). Uma categoria de Unidade de Conservação que permitiria a exploração controlada dos recursos do ecossistema manguezal pelos pescadores da região, garantindo-lhes a providência para gerações futuras.

Em oposição havia forças políticas e fortes interesses de setores industriais na criação da fazenda. A promessa de geração de emprego e renda para os moradores de Caravelas era tentadora para muitos, sobretudo os mais velhos, que testemunharam o município sucumbir por diversos ciclos econômicos, como o que veio com a paralisação da Estrada de Ferro Bahia-Minas, em meados da década de 1960 e, mais recentemente, com a nova paisagem que os eucaliptais a perder de vista conferiram ao horizonte de Caravelas, tomando 70% das terras antes destinadas à agricultura familiar, promovendo considerável êxodo da região.

O único veículo de comunicação local era um boletim da prefeitura, que defendia os interesses favoráveis ao empreendimento. Viu-se logo que havia um vácuo no campo da comunicação social e que, naquele momento, sobretudo, precisava ser ocupado. O jornal comunitário “O Timoneiro”, criado pelo jornalista

² Criação de camarões exóticos em tanques, geralmente em áreas de mangue.

André Esteves, profissional com vasta experiência em comunicação popular à frente do jornal “O Cidadão”, da Favela da Maré, tinha o objetivo de formar repórteres comunitários que despertassem o interesse pelas questões locais. Ao mesmo tempo, oficinas de vídeo vinham sendo ministradas pelo cineasta Josias Pereira.

Foi motivado por essas oficinas, que um grupo de pessoas ligadas ao Movimento Cultural Artemanha criou e incorporou o Cineclube Caravelas. O Artemanha, desde o início dos anos 1980, atua na região buscando preservar aspectos da cultura afro-indígena e promove atividades como dança, teatro, escultura, artesanato dentre outras.

No início, o cineclube apenas exibiria seções de filmes, mas assim que os resultados dos trabalhos de conclusão das oficinas ficaram prontos, logo o cineclube também virou produtora. E, conseqüentemente, usaram os recursos audiovisuais como ferramenta de resistência política frente aos conflitos que viviam.

Toda esta introdução ao contexto do objeto que aqui se pretende estudar tem a intenção, sobretudo, de mostrar os diversos matizes que podem ser relacionados ao cineclube Caravelas. Pois, uma das características das produções é que se por um lado estão imersas em um terreno de demandas e reivindicações sociais, destacando sua função como ferramenta de tais demandas, por outro os filmes realizados não se mostram efêmeros, não são apenas um grito de ordem ou contestador, são obras que revelam um cuidado estético e narrativas bem construídas, características que apontam para o histórico ligado à produção artística do Movimento Cultural Artemanha.

Para tanto, no primeiro capítulo, antes de entrarmos na seara da produção dos filmes, investigaremos aspectos históricos, que remetem ao quase paralelismo do descobrimento do Brasil e a chegada dos primeiros portugueses onde hoje é o município de Caravelas. E se já questionamos os diferentes ângulos de visão das histórias, como aquele senhor na praça após assistir ao documentário, reconhecemos a partir da própria história de Caravelas uma dicotomia parecida, a história do colonizador e do colonizado.

Diversas tribos já ocupavam o Extremo Sul da Bahia quando os portugueses chegaram àquele litoral e, mesmo posteriormente, os negros oriundos da diáspora africana viriam também deixar profundas marcas culturais locais. Por esse caminho, tendo como norte o fato de que o Cineclube Caravelas, interligado ao Movimento Cultural Artemanha, busca a valorização da identidade afro-indígena, buscamos reconhecer alguns aspectos culturais que vão de encontro às representação hegemônicas e que mais na frente veremos aparecer nos filmes do Cineclube.

O rico patrimônio natural ajuda a entender os aspectos socioeconômicos, que mostram os ciclos de exploração testemunhados pelo município, desde a comercialização do óleo de baleia até a especulação dos criatórios de camarão, da exploração madeireira até as centenas de quilômetros dos eucaliptais que servem a indústria de celulose.

Entender a resistência que representa o Movimento Cultural Artemanha na região, nos leva a contextualizar o momento em que foi formado, justamente na eminência da redemocratização do país, quando movimentos sociais do Brasil inteiro levantavam a bandeira pelo direito à cidadania, possibilitada pela abertura política. Porém, se a mesma bandeira da cidadania é erigida pelo Movimento Cultural Artemanha, o caminho escolhido para sua construção e conquista será a arte. “Fazer arte e viver de arte”, como diz um texto de apresentação do próprio movimento.

Portanto, após neste primeiro momento trazermos à tona o contexto sociopolítico de Caravelas e seus aspectos históricos, vamos sugerir dois campos de partida para análise, afim de que se chegue numa interseção: o do cinema e o da comunicação.

No primeiro, a intenção será entender o Cineclube Caravelas tendo como pano de fundo o campo do cinema. Pode parecer precipitado ou mesmo ousado atrelar os filmes do Cineclube Caravelas ao cinema, então começamos com uma pergunta: “Que cinema é este, o de Caravelas?”. A partir daí iremos encontrar diversos aspectos ligados ao campo, como questões relacionadas à representação, linguagem, à vertente educativa do cinema brasileiro dos anos 20 e 30, à

emergência da estética popular e à produção independente de periferia que surge graças ao barateamento dos custos de produção.

Partindo do campo da comunicação, buscaremos entender como surgem os veículos alternativos de comunicação popular e comunitária ligados aos movimentos sociais, contrapondo-os à lógica da comunicação de massa e das forças hegemônicas que pairam sobre o setor. Para tanto, faz-se necessário olharmos para os processos que criaram as condições para tal conjuntura, trazendo para a discussão os processos de globalização e mundialização.

Vamos priorizar, frente a este contexto, os teóricos dos Estudos Culturais que oferecem bases para se entender as novas possibilidades de negociação nos campos das identidades, representações e legitimação social por meio da visibilidade mediada pelo campo da comunicação social e suas possibilidades alternativas.

Finalmente, nos concentraremos na análise de três obras produzidas pelo Cineclube Caravelas: os filmes “Lia”, “Não Manguê de Mim” e “É Tudo Mentira”. Diante das duas vertentes clássicas de análise fílmica, cognitiva e estruturalista, priorizamos a primeira devido ao forte vínculo que os filmes tem com a comunidade local, pretendendo mesmo por meio deles fortalecer tais vínculos. Porém, trazemos para a análise também aspectos estruturais ligados a escolhas estéticas, que tornam a análise mais enriquecedora.

“Lia” e “Não Manguê de Mim” estão no campo da ficção, mas poderemos perceber como o autor prioriza uma estética realística não apenas por todas as imagens serem externas, sem o uso de cenários, nem mesmo por todos os atores serem moradores que atuam voluntariamente, mas as escolhas relativas ao estilo do filme, como de enquadramento e profundidade de campo, por exemplo, são determinantes. Mas, se há semelhanças, guardam também muitas diferenças.

Entre “Não Manguê de Mim” e o documentário “É Tudo Mentira” também encontraremos pelo menos uma importante semelhança: os dois deixam claras as referências contrárias à instalação da fazenda de carcinicultura no município. Porém, “Não Manguê de Mim” busca esta oposição no fortalecimento dos

vínculos comunitários, na força dos Orixás e da natureza. Já o documentário “É Tudo Mentira” começa mostrando o município de Cumbe, no Ceará, que sofreu severos impactos socioambientais por um empreendimento do setor da carcinicultura. Os depoimentos ou são denúncias ou são falas embasadas cientificamente, mostrando os efeitos nefastos das fazendas de camarão.

Um sinal de que os filmes do Cineclube Caravelas estão para além das questões eminentemente relacionadas às reivindicações sociais é que em 2009 foi criada a Reserva Extrativista do Cassurubá e os conflitos cessaram. Porém, tanto os filmes produzidos naquele âmbito, sobretudo “Não Mague de Mim” e “É Tudo Mentira” não perderam sua atualidade, como continuam vislumbrando novos campos dentro do audiovisual, inclusive no da educomunicação, ensinando jovens de escolas públicas produzirem seus próprios filmes. Possibilidade de novas histórias serem criadas.

2. Caravelas: História e Resistência

2.1. Para contar histórias

Somente a História nos instrui sobre o significado das coisas. Mas é preciso sempre reconstruí-la, para incorporar novas realidades e novas ideias ou, em outras palavras, para levarmos em conta o Tempo que passa e tudo muda.

Milton Santos

Independentemente da pergunta, algumas afirmações são recorrentes na entrevista que o principal diretor dos filmes do Cineclube Caravelas, Jaco Galdino Santana, concedeu ao longo da trajetória da presente pesquisa: “Os filmes são meios de contar nossa história”. “Mostrar a comunidade, mostrar como a gente é”. “Mostrar a realidade”. “Mostrar as ações das pessoas”³. Para buscar sentido em tais afirmações, precisamos, antes, olhar para trás a fim de entender as dinâmicas locais do espaço de onde nascem os filmes do Cineclube Caravelas.

Podemos considerar, num primeiro momento, que o Cineclube Caravelas está inserido em um já emergente campo de produções audiovisuais de periferia, que vem ganhando destaque na última década. Porém, o sentido de “periferia” no contexto da presente pesquisa deve ser entendido em relação ao eixo cultural do sudeste brasileiro, e não como periferia de uma grande cidade. Esta observação se faz necessária porque os estudos de produtos culturais ligados à dicotomia centro/periferia quase na sua totalidade se referem a manifestações oriundas de regiões marginalizadas em relação a grandes centros urbanos, onde se encontra profundas tensões sociais, como nas favelas. Não é o caso aqui.

O caldeirão cultural de Caravelas também inclui elementos diversos, latentes e conflituosos, alguns até análogos aos das periferias dos grandes centros, mas o fato de ser um município predominantemente rural e contar com uma

³ GALDINO, J. Entrevista concedida a Roberto Oto Loureiro de Oliveira, 01 fev. 2013.

população de apenas vinte e um mil habitantes⁴ já revelam aspectos bem diferentes daqueles das periferias urbanas.

A história de Caravelas se mistura com o início da história da colonização do Brasil. Pois, foi em 1503, na segunda expedição após a descoberta deste país, que a frota, liderada por Gonçalo Coelho, contando com Américo Vespúcio na tripulação, após atracar em Fernando de Noronha, costeou o litoral em direção ao sul, chegando à localidade hoje conhecida como Caravelas.

Vinte e quatro portugueses se fixaram na nova terra, mas foi somente por volta de 1549 que a região começou a ser colonizada. Pertenceu à capitania de Porto Seguro até 1700, ano em que foi instituída como vila de Santo Antônio do Rio de Caravelas. A municipalidade só vem ocorrer em 1855 e, daí por diante, as maiores mudanças políticas relacionaram-se com divisões e reconfigurações distritais⁵.

Os 510 anos que separam o início de sua colonização e 2013 foram de grandes e constantes transformações. Ataque dos índios Tupiniquins aos portugueses que se fixaram na região; incursões em busca de pedras preciosas; ataque de holandeses; expoente produtora de óleo de baleia no Brasil colonial; expansão da cultura cacaueteira e do café; exploração de madeira; desenvolvimento e posterior queda do comércio portuário e ferroviário; prospecção em busca de petróleo; avanço da indústria de celulose dentre outras⁶.

Prosperidade, decadência, transformações. Consequências das mudanças sociais e econômicas que marcaram, não apenas o município do extremo sul da Bahia, mas todo o Brasil. Mas, o que a história reserva a um pequeno município de bases rurais, distante da capital Salvador, com poucos milhares de habitantes e vítima da exploração territorial em diferentes ciclos econômicos? A produção cinematográfica. Não parece uma resposta óbvia. Talvez Caravelas tenha surpreendido a história? Para uma análise mais profunda, precisamos olhar para as

⁴ IBGE: Cidades. Disponível em:

<<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=290690#>>. Acesso em 29 mai. 2012.

⁵ IBGE: Biblioteca Virtual. Disponível em:

<<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/bahia/caravelas.pdf>>. Acesso em 12 out. 2012.

⁶ Ibid

conjunturas e o que significa a produção de peças audiovisuais num município como Caravelas. Que Cinema é esse? E isso é outra história.

O cinema tem nome e endereço. Cineclube Caravelas, localizado próximo ao centro do município, em um galpão do Movimento Cultural Artemanha (embora as exibições também sejam realizadas em praças públicas). Nos anos 1980, quando surgiam e ganhavam força os movimentos sociais no Brasil (GOHN, 2012), o Movimento Cultural Artemanha propunha a valorização da identidade afro-indígena na região por meio da arte, e transformá-la num meio de emancipação cultural e econômica. Naquele momento, Caravelas vivia um ostracismo socioeconômico, desde a desativação da Estrada de Ferro Bahia-Minas, em 1966. A ferrovia ligava o distrito de Ponta de Areia, em Caravelas, à cidade de Araçuaí, no interior do Estado de Minas Gerais.

Por alguns anos, a ferrovia serviu, principalmente, para o escoamento de madeira e café que, além de serem levados para outras partes do Brasil, eram exportados pelo porto de Caravelas. A prosperidade do porto declinou junto com a desativação da Estrada de Ferro, e aos poucos o perfil socioeconômico começa a sofrer mudanças. A construção da rodovia BR-101, em 1973, isola Caravelas na região litorânea, e coincide com a chegada de novas atividades ligadas à agroindústria alimentar.

Tal processo enfraquece a produção rural familiar tradicional, provoca a concentração de terras e desloca certo contingente demográfico para os centros próximos à rodovia. “Os núcleos pioneiros situados ao longo da estrada passam por uma explosão demográfica, contrastando com a longa decadência dos antigos portos litorâneos e estabelecendo de vez o processo de mudanças que resultou, nos anos 1980, na redivisão territorial dos municípios da região”⁷.

Esta “redivisão territorial” é marcada claramente pela política de incentivo ao reflorestamento do Extremo Sul da Bahia. Os chamados “reflorestamentos

⁷ Centro de Estatística e Informações da Bahia. Perfil da região econômica do extremo sul. Série Perfis Regionais. Vol. 1. Salvador 1992.

sustentáveis”⁸, que visam aliar cobertura vegetal com exploração econômica, abriram espaço para a chegada dos eucaliptais, que mudaram a estrutura socioeconômica não apenas de Caravelas, mas de todos os vinte e um municípios do Extremo Sul da Bahia. De acordo com o artigo “Reorganização Socioeconômica do Extremo Sul da Bahia Decorrente da Introdução da Cultura de Eucalipto”, produzido por um grupo de professores e alunos da Universidade Estadual de Santa Cruz, a produção de papel e celulose alavancou a região a segundo maior exportador do setor no Brasil, e é o local com menor custo de produção da espécie no mundo. Porém, a prosperidade da atividade não se refletiu no desenvolvimento social.

O que se pode afirmar é que, a implantação do segmento de celulose na região provocou a concentração fundiária no campo, a diminuição do número de empregados no campo (permanentes e temporários), e do trabalho familiar, que resultou num processo intenso de êxodo rural e uma reorganização socioeconômica. Como consequência teve-se o aumento da população urbana, que implicou na busca de empregos e novas oportunidades nas cidades, ocasionando um crescimento desordenado das áreas urbanas, provocando novas paisagens locais⁹.

Se o referido artigo mostra que em 2002 a área total de plantações das empresas de eucaliptos era cerca de 300.000 ha, estudo mais recente, realizado pelo Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos da Bahia – INEMA - mostra que a área total de eucaliptos plantados no Extremo Sul da Bahia soma quase 500.000 ha, em 2009¹⁰. No caso específico do município de Caravelas, de acordo com dados do Ministério do Meio Ambiente¹¹, 70% das terras agricultáveis do município estão ocupadas por eucaliptais.

Outros dados deste estudo também revelam os impactos que tais empreendimentos causam à região. Grande parte das Áreas de Preservação

⁸ BNDES: Apoio Financeiro. Disponível em:

<http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/Apoio_Financeiro/Produtos/FINEM/BNDESflorestal.html>. Acesso em 23 jul. 2012.

⁹ ALMEIDA, T. M., et. al. Reorganização Socioeconômica do Extremo Sul da Bahia Decorrente da Introdução da Cultura de Eucalipto. Revista Sociedade & Natureza. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/sociedadennatureza/article/view/9527>>. Acesso em: 30 out. 2012.

¹⁰ Diagnóstico da Silvicultura de Eucalipto no Sul e Extremo Sul da Bahia. Instituto do Meio Ambiente da Bahia. 2009. Disponível em: <www.inema.ba.gov.br/download/304/>. Acesso em 30 out. 2012.

¹¹ Laudo Socioeconômico para Criação de Novas Unidades de Conservação. Ministério do Meio Ambiente – Estudos para criação de UC’s no Projeto Mata Atlântica, Sul da Bahia. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/publicacoes/areas-protegidas/category/51-unidades-de-conservacao>>. Acesso em 30 out. 2012.

Permanente (APPs)¹² inseridas nas áreas de plantio estão ocupadas ou sendo utilizadas para silvicultura.

Mais recentemente, em 2005, outro grande setor industrial, desta vez o de carcinicultura, almejou se instalar em Caravelas. A proposta era criar o maior empreendimento de camarão exótico do país. De com estudo divulgado em relatório sobre a possibilidade de a empresa entrar em operação, elaborado por oceanógrafos de diversas universidades de excelência no país, ao caracterizarem o tipo de empreendimento definem:

A carcinicultura é uma atividade insustentável, que migra de um lugar para outro, deixando atrás de si um rastro de paisagens desoladas e pessoas desamparadas. Além disso, do ponto de vista da economia regional, os lucros e os benefícios advindos da utilização de bens e serviços fornecidos pelos manguezais são maiores do que os oriundos da carcinicultura¹³.

Como contrapartida, um projeto para criação de uma Reserva Extrativista (RESEX) estava em estudo. A reserva garantiria a exploração econômica do pescadores, catadores e marisqueiras da região, tornando as terras de entorno do mangue propriedades inalienáveis, com o intuito de garantir que as gerações futuras das famílias que retiram seu sustento dos recursos do mangue também tivessem condições de explorar sustentavelmente o local.

Em 2007 os ânimos se acirraram com a sinalização de licenciamento do projeto. Foi no olho do furacão desse conflito entre pescadores, pesquisadores e ambientalistas de um lado e empresários e governo municipal de outro que as primeiras produções do Cineclube Caravelas surgiram. Aliás, não apenas o audiovisual, mas também um jornal comunitário, chamado “O Timoneiro” lançava suas primeiras edições.

No filme ficcional “Não Manguê de Mim” e no documentário “É Tudo Mentira” fica evidente a oposição à fazenda de camarão, porém tratada de maneiras e formas narrativas bem distintas, que serão analisadas mais a frente.

¹² As Áreas de Preservação Permanente (APPs), de acordo com o Sistema Nacional de Unidades de Conservação, são áreas especiais, como topos de morro e matas ciliares, onde não pode haver nenhum tipo de interferência.

¹³ DIAS, H. M.; SOARES, M. G.; NEFFA, E., Conflitos Socioambientais: o caso da carcinicultura no complexo estuarino Caravelas – Nova Viçosa/Sul da Bahia. Ambiente e Sociedade. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S141453X2012000100008&script=sci_arttext>. Acesso em: 08 out. 2012.

Após quatro anos de conflitos, a Reserva Extrativista do Cassurubá foi criada em 5 de junho de 2009, por decreto do então presidente Luis Inácio Lula da Silva. A vitória da comunidade local é diretamente atrelada ao uso dos veículos de comunicação. Em outra produção realizada pelo Cineclube Caravelas, “Mokussuy”, uma mistura de documentário e reportagem, que mostra justamente a importância da Reserva (já criada), Dó Galdino, diretor artístico do Movimento Cultural Artemanha fala sobre a importância da comunicação como forma de resistência:

Essas duas ferramentas de comunicação popular que é o Cineclube Caravelas e o jornal O Timoneiro, escrito, é superimportante para o empoderamento dessas comunidades. Um desses exemplos é Caravelas. Caravelas é uma comunidade pequena, ela foi se empoderando cada vez mais a partir da comunicação audiovisual e a comunicação escrita, e foi chegando a outros cantos, a outros estados, outros territórios brasileiros. É uma das condições de a gente tentar socializar nossos conhecimentos, nossos valores a partir dessas ferramentas.¹⁴

Jaco Galdino Santana, um dos fundadores do Movimento Cultural Artemanha e principal diretor dos filmes produzidos pelo Cineclube Caravelas, em artigo para o Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual ressaltou as várias fases e a situação socioeconômica de Caravelas, intitulando o município como a *cidade do já teve*¹⁵. O motivo de tal denominação são os diversos ciclos econômicos que passou o município, como vimos.

A fim de compor um quadro econômico e social amplo, as fontes históricas e os dados socioeconômicos ajudam a explicar conflitos pretéritos e contemporâneos que contribuem no entendimento das forças que estiveram e estão em jogo em Caravelas. Por outro lado, não é o bastante. A forte presença da cultura afro indígena na região vai de encontro à concepção histórica e às forças econômicas que vêm atuando e promovendo mudanças locais profundas, e tal atrito foi um dos motivos que originou a organização de movimentos sociais na região, e, conseqüentemente virá aparecer nos filmes do Cineclube Caravelas.

¹⁴ Mokussuy. Diretor: Jaco Galdino. Realizador: Cineclube Caravelas, Conservação Internacional; Movimento Cultural Artemanha. 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zb8AQF0HoHQ> Acessado em 06 ago. 2012.

¹⁵ GALDINO, J., O olhar de um grupo afro-indígena no extremo sul da Bahia, Deseducando o olhar – Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual, 2009. Disponível em: <http://www.imaginariodigital.org.br/pub.php?c=14> Acesso: 11 jul. 2012.

2.2. Aspectos socioculturais e antropológicos

Concomitante aos fatos históricos e as transformações socioeconômicas mais importantes ligadas ao município, um olhar para o que tange os aspectos socioculturais e antropológicos da região também é fundamental, sobretudo por ser a motivação de um dos principais objetivos das produções do Cineclube Caravelas: valorizar a cultura afro indígena e as atividades extrativistas tradicionais.

Os 510 anos de história aos quais fizemos referência acima são os da colonização, porém já viviam naquelas terras algumas tribos indígenas, como os Tupinambás, Tupiniquins e Pataxós. Os povos originários da diáspora africana chegariam bem depois, trazendo toda sua carga cultural, que seriam hibridizadas e constituintes de tantos aspectos relacionados à identidade, não apenas naquela região, mas do Brasil como um todo. (FREIRE, 2001)

Chega a ser irônico que um dos primeiros filmes brasileiros que revela bem essa dicotomia colonizador/colonizado seja “Os Bandeirantes”, dirigido por um dos cineastas mais importantes do cinema brasileiro, Humberto Mauro, no âmbito do Instituto Brasileiro de Cinema Educativo (INCE).¹⁶ Com bases ideológicas herdadas do positivismo, o média-metragem aborda justamente a relação do homem com a natureza, numa perspectiva do homem branco europeu, apresentando referências e ícones das culturas negra e indígena de maneira exótica.

Neste filme, que se pretende objetivo e científico, a escravização e o genocídio do índio são simplesmente omitidos, afora idealizar a relação entre o colonizador e o colonizado destacando como qualidades positivas a submissão e a obediência ao branco. Além disso, os bandeirantes aparecem como pessoas que se sacrificam pelo todo, sem nenhum interesse material nas expedições que empreendem pelo

¹⁶ O INCE foi criado para difundir na rede escolar as atividades científicas e os aspectos culturais do país. Humberto Mauro contou, para o desenvolvimento de “Os Bandeirantes”, com a coordenação histórica de Afonso de Taunay (na época, historiador e diretor do Museu Paulista), e da orientação geral de Edgard Roquete Pinto, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). De acordo com alguns autores importantes que escreveram sobre o cinema nacional, como Alex Viany, os filmes que Humberto Mauro dirigiu para o Instituto não representavam sua visão cinematográfica, se comparados com filmes anteriores realizados pelo cineasta.

Interior da Colônia (sic). Se Fernão Dias procura ouro, é para que Portugal se enriqueça¹⁷.

(Tanto um aprofundamento sobre o cinema educativo quanto uma análise a respeito da constituição da identidade nacional serão abordadas com mais detalhes a frente). Em Caravelas, uma característica muito presente, oriunda de tais conjunturas históricas, é o sincretismo religioso, que representa, segundo alguns autores, um ato de resistência e uma necessidade de reinterpretação frente à relação desigual entre duas culturas. “É a reinterpretação que vai permitir uma convivência não explosiva de universos abstratamente contraditórios”¹⁸ Torna-se relevante, portanto, olhar para as convenções e valores que determinam a relação de tal grupo social com o mundo.

A questão da ancestralidade é uma dimensão importante a ser levada em consideração ao tratar da relação que tradicionalmente a cultura afro-indígena tem com o tempo e com o espaço. Ao buscar uma visão equilibrada entre passado, presente e futuro, concebe a natureza por um prisma espiritual, vide as várias representações de divindades estarem ligadas a forças, leis ou aspectos da natureza (CASCUDO, 2002). Ou seja, uma relação com a natureza bem diferente daquela calcada na dominação.

Esta transformação do olhar sobre a natureza tem suas origens nas próprias mudanças da relação do homem com a ideia de posse, que subjuga a terra ao homem. E é interessante notar que, historicamente, uma das diferenças fundamentais na percepção da natureza está ligada a uma dimensão espiritual, transformada por uma concepção judaico-cristã.

O meio ambiente passou, portanto, a ser visto como um objeto presenteado aos homens, e não uma entidade divina a quem caberia o amor filial. Presente de Deus, a natureza deveria alimentar os homens e, por sua vez, se sujeitar aos caprichos da humanidade. Reféns dos anseios humanos, que libertos de obrigações filiais com a terra a explorariam livremente rezando ao deus único, masculino e transcendental, localizado num mundo de abstrações metafísicas¹⁹.

¹⁷ Cinema Educativo - uma abordagem histórica. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4266/3997> Acesso em: 03 ago 2012.

¹⁸ SANCHIS, 1994, p.7

¹⁹ VIEIRA, F. A., Meio Ambiente e Homem: um olhar marxista. Disponível em: www.historiagora.com/dmdocuments/Meio_ambiente_e_homem.pdf. Acesso em: 20 set. 2012.

Procurando justamente reforçar e justificar uma concepção da natureza distante de ideias metafísicas, será na inauguração do racionalismo moderno, principalmente por meio dos postulados de Bacon e Descartes²⁰, no século XVII, que uma metodologia cientificista e uma justificativa filosófica de dominação da natureza aparecem como precursoras de uma mudança de paradigma no mundo ocidental.

O materialismo dialético de Marx, no entanto, se tem como fundamento uma linha filosófica que encadeia desde Epicuro a Darwin – tendo como elos também Bacon e Descartes - ao atentar para a centralidade das questões da economia política e da propriedade da terra, consequentemente aponta para a problemática de alienação da natureza. E chega a ser curioso acompanhar a história contada por Foster (2005), sobre o momento do despertar de Marx para os assuntos econômicos de maneira prática. Momento que, segundo o autor, se deu, justamente, escrevendo um artigo para o jornal do qual era editor, sobre “a lei dos roubos de madeira”. Teria sido a primeira vez que Marx encamparia a “causa dos pobres”, denunciando o monopólio de parcelas territoriais que beneficiava a obtenção de lucros por parte dos proprietários e negava aos pobres o acesso à floresta.

Ao apoiar uma lei irracional, argumentava Marx, o Estado transformava em criminoso, “inimigo da madeira”, o cidadão comum, no exercício de direitos costumeiros. Aos pobres ficava assim negada qualquer relação com a natureza – mesmo que fosse para a sua sobrevivência – não mediada pelas instituições da propriedade privada. A partir daí, por toda sua vida, Marx faria oposição à parcelização de partes do planeta aos proprietários privados de terra²¹.

Ao olhar para a relação predominantemente capitalista com a terra, o filósofo alemão já antecipava a crise relativa aos recursos naturais, ou seja, ao que se denomina hoje “sustentabilidade” - tema de primeira ordem na contemporaneidade – e já falava - em outras palavras, claro - sobre a importância do consumo consciente e de uma economia equilibrada, da justiça social, da manutenção da qualidade do meio ambiente e via o homem como parte integrante da natureza.

²⁰ A união da noção de indução de Bacon e do uso da matemática por Descartes colaborou determinantemente para a instrumentalização da natureza.

²¹ FOSTER, J. B., 2005, p.101.

O homem vive da natureza, isto é, a natureza é seu próprio corpo, e tem que manter com ela um diálogo ininterrupto se não quiser morrer. Dizer que a vida física e mental do homem esta ligada à natureza significa simplesmente que a natureza está ligada a si mesma, porque o homem é parte dela²².

E, mais a frente vai concluir: “Vemos aqui como que o naturalismo realizado, ou humanismo, se distingue tanto do idealismo quanto do materialismo e é, ao mesmo tempo, a verdade unificadora de ambos”²³.

Interessante perceber que os movimentos sociais ligados à questão ambiental na contemporaneidade têm como uma das principais bandeiras, justamente, uma nova percepção da natureza, buscando considerar o homem como parte integrante desta, no intuito de se reestabelecer uma visão mais interdependente e menos cartesiana do mundo e das ações humanas. Devemos atentar, no entanto, que o discurso contemporâneo da “sustentabilidade”, apropriado por uma lógica de mercado, não objetiva uma mudança radical no sistema capitalista. Pelo contrário, tal sistema incorporou o discurso ambiental, fazendo uso deste, muitas vezes, como agregador de valor seja em produtos ou imagens. Portanto, uma visão bem diferente daquela de Marx, que via no próprio modo de funcionamento do sistema capitalista a inviabilidade de um equilíbrio que garantisse, nos termos de hoje, a sustentabilidade.

Considerando, portanto, as concessões sucessivas de partes significativas do território da região de Caravelas - como já visto a cima - a grandes empresas multinacionais, relegando à beira do descaso os aspectos sociais do entorno, é perceptível como a lógica de mercado predomina sobre a administração do território, disfarçada de “política ambiental sustentável”. Acompanhando análise do geógrafo Milton Santos sobre o tema, tal conjuntura perpassa o campo da ética.

A presença numa localidade de uma grande empresa global incide sobre a equação do emprego, a estrutura do consumo consumptivo e do consumo produtivo, o uso das infraestruturas materiais e sociais, a composição dos orçamentos públicos, a estrutura do gasto público e o comportamento das outras empresas, sem falar na própria imagem do lugar e no impacto sobre os comportamentos individuais e coletivos, isto é, sobre a ética²⁴.

²² MARX, K., 1978, p.11

²³ Ibid., p. 40.

²⁴ SANTOS, M., 2010, p.293.

Princípios bem diferentes daqueles que estão vinculados ao território não por uma perspectiva especulativa, mas sim, ancorados na garantia de sua autonomia e a subsistência das gerações por vir, assim como toda uma simbologia mitológica ligada à natureza. Traços que fundamenta a maneira de estar e lidar com o mundo, orientando a produção de sentidos e a consolidação de vínculos identitários.

Os eucaliptais padronizaram, com suas formas retilíneas, centenas de quilômetros de paisagens entre o norte do Espírito Santo e o Extremo Sul da Bahia, e servem como interessante metáfora da padronização étnico-cultural pretendida num plano positivista de nação. Assim como daquilo que poderíamos chamar – adiantando pontos que serão tratados mais a frente - de uma “monocultura” no campo estético, da comunicação e do audiovisual, ao considerar todos dentro de uma lógica capitalista que tende a produzir paisagens homogêneas, correspondentes a uma visão de mundo predominante. Porém, perspectivas particulares são possíveis:

Resistir à força devassadora do ‘todo lugar’ que de tanto usar de ‘lugares comuns’ se revela nada além do que ‘lugar nenhum’. Terra de ninguém onde a confusão só pode gerar a não-fusão, onde a identidade não passa de paralelismos distorcidos pela lente da ‘onivisão’ midiática, por falta de ângulo e de perspectivas particulares²⁵.

Não queremos, no entanto, criar idealizações e nem apontar vítimas e vilões nesse contexto, mas frisar que há comportamentos e valores humanos que diferem mesmo entre grupos e indivíduos numa mesma cultura. Por outro lado, não podemos ignorar que há visões e formas de estar no mundo que prevalecem sobre outras, e tornam-se hegemônicas, o que, hoje, em alguns casos, vai provocar tensões políticas, não tanto no campo econômico, mas sim, no estético e no que tange as produções simbólicas.

²⁵ ELHAJJI. M., 2005, p. 194

2.3. Em busca de uma resistência

Para tratar da produção artística, por meio de filmes, ligada ao seu uso como ferramenta de construção de cidadania, visibilidade pública e legitimação identitária, recorrer aos estudos sobre mediações socioculturais ajuda na tentativa de se entender melhor tal produção. Mais especificamente, nesse momento, vê-se necessário contextualizar o lugar que ocupa o Movimento Cultural Artemanha, que é onde essa história começa.

A primeira indagação, portanto, deve ser conceitual. O Movimento Cultural Artemanha é um movimento social? Confrontaremos duas interpretações: uma de um dos líderes do Artemanha, e outra da cientista política Maria da Glória Gohn

De acordo com Jaco Galdino, um dos fundadores do Movimento Cultural Artemanha, este

é um local, um espaço, onde as pessoas podem exercitar suas habilidades artísticas, ou apreciar, vivenciar, colaborar... É onde todos têm direito a tudo, onde existe uma preocupação muito forte que é a questão do cidadão, de construir cidadãos mais conectados com a natureza, com o outro, cidadãos conectados com essa possibilidade de uma relação diferenciada, uma relação que tenha como princípio o cuidado, o respeito pelo outro, o compartilhar, o dividir, o somar. Que entenda a arte como um processo revolucionário e transformador da sociedade²⁶.

A cientista política, Maria da Glória Gohn, tem o seguinte entendimento sobre movimento social:

Um movimento social é sempre expressão de uma ação coletiva e decorre de uma luta sociopolítica, econômica ou cultural. Usualmente ele tem os seguintes elementos constituintes: demandas que configuram sua identidade; adversários e aliados; bases, lideranças e assessorias – que se organizam em articuladores e articulações e formam redes de mobilizações –; práticas comunicativas diversas que vão da oralidade direta aos modernos recursos tecnológicos; projetos ou visões de mundo que dão suporte a suas demandas; e culturas próprias nas formas como sustentam e encaminham suas reivindicações²⁷.

Buscando olhar para o Movimento Cultural Artemanha frente a este pano de fundo conceitual de Gohn, podemos delimitar os elementos contidos no movimento em questão, a fim de melhor entendê-lo. No que tange “as demandas

²⁶ GALDINO, J. Entrevista concedida a Roberto Oto Loureiro de Oliveira, 01 fev. 2013.

²⁷ GOHN, M. G., 2012, p.14.

que configuram sua identidade”, temos a valorização das expressões culturais afro-indígenas e das atividades extrativistas tradicionais locais. Os “adversários” são aqueles que representam ameaças diretas aos seus modos de vida, ou seja, grandes empreendimentos industriais (como a indústria de celulose e de carcinicultura). Do outro lado, os “aliados” são os pescadores, marisqueiros, artistas locais e todos que compartilham os mesmos objetivos. “Bases, alianças e assessorias” além de incluírem os “aliados” já citados, estão também as Organizações Não Governamentais ambientalistas, universidades e Unidade de Conservação (esta última, no caso, representada pelo Parque Nacional Marinho dos Abrolhos).

Foi na esteira da redemocratização do país, na década de 1980, quando os movimentos sociais ganhavam força e se organizavam em busca de maior representatividade social, legitimidade e cidadania, que surgiu em Caravelas, o Movimento Cultural Artemanha.

As transformações econômicas que vimos a cima tiveram grande impacto nos aspectos cultural e social, e foi a partir de uma vontade de resgate e valorização dos costumes da região e da recuperação das tradições afro- indígenas por meio da arte que o Movimento Cultural Artemanha se formou. O grupo, composto por artistas de diversas áreas, promove atividades culturais como literatura, dança, teatro, música, escultura, pintura dentre outras. E, a partir de meados dos anos 2000, o Movimento começa a fomentar a produção de peças audiovisuais, quando surge o Cineclube Caravelas.

No início da década de 80, jovens talentosos da Avenida (*local de moradia desses jovens*), motivados por movimentos políticos e culturais que surgiram durante o processo de democratização do país, formaram um grupo com o objetivo de “fazer arte e viver da arte”. Muitos artistas de passagem pela região colaboraram para o desenvolvimento do grupo. A proposta do grupo é por meio da arte (...) realizar um trabalho de intervenção social comprometido com o resgate das tradições afro-indígenas regionais²⁸.

As diferenças que buscaremos traçar entre o contexto que se dá a produção dos filmes do Cineclube Caravelas e outros grupos ligados à comunicação popular

²⁸ GALDINO, J., O olhar de um grupo afro-indígena no extremo sul da Bahia, Deseducando o olhar – Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual, 2009. Disponível em: <http://www.imaginariodigital.org.br/pub.php?c=14>. Acesso: 11 jul. 2012.

estão presentes também no Movimento Cultural Artemanha frente a maioria dos movimentos sociais que surgiram há 30 anos no Brasil. As perspectivas educativa e artística são chaves para o entendimento dessas peculiaridades, que se farão presentes na produção audiovisual.

Ainda acompanhando a pesquisa de Gohn, os movimentos sociais no Brasil tiveram motivações diferentes dos tradicionais movimentos revolucionários europeus ligados à classe operária ou, já na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos, ligados às reivindicações de direitos civis. Por aqui, os movimentos, desde a década de 1930, mas passando também pelos anos 70 e 80, tiveram como foco reivindicatório o “direito a ter direitos”²⁹

Porém, a concepção universalista daqueles grupos vai dar lugar a movimentos que têm como campo de atuação uma especificidade, ou seja, reivindicações e proposições que visam dinâmicas sociais relacionadas ao um grupo específico.

A mudança de eixo está ligada, justamente nesse período da década de 1980 até hoje, às transformações que a aceleração provocada pela globalização; as novas perspectivas e crises identitárias e a profusão e difusão de novas tecnologias da informação provocaram na sociedade contemporânea. Estas últimas, também responsáveis por transformações e reconfigurações das relações sociais.

Essas transformações são fundamentais para entender não apenas como os movimentos sociais lidam e também se rearticulam nessas novas configurações, mas, sobretudo as possibilidades de se lançar mão de ferramentas de luta antes impensáveis. Os conflitos oriundos da ameaça de implantação da maior fazenda de carcericultura do Brasil se deram num processo de amplo debate por meio das lideranças locais. E dois protagonistas fundamentais neste processo foram o jornal comunitário O Timoneiro e filmes do Cineclube Caravelas.

É desse empoderamento e apropriação dos recursos audiovisuais de produção que falaremos no próximo capítulo.

²⁹ GOHN, M. G., 2012, p. 24

3. Cinema e comunicação: busca por interseções

Isolado, um filme é pobre; agrupado com alguns de seus irmãos, ganha em densidade; considerado sob fogo cruzado de uma 'recepção cinéfila', esse momento expande seu sentido; propensa a gestos, essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história do cinema.

Antoine de Baecque

Entendendo-se melhor o contexto onde surgiu o Cineclube Caravelas, vale agora pensarmos as produções do Cineclube sobre o pano de fundo do campo cinema, ou melhor, como o Cineclube Caravelas se encaixa neste campo. Quais são as possíveis relações destas produções com certas formas de se fazer cinema, e quais são as peculiaridades que possivelmente o Cineclube Caravelas contém.

Adiantamos aqui que, se estas peculiaridades existem, surgem mais devidas a uma interseção de diversos usos e caminhos possibilitados pelo Cinema, do que de uma originalidade estética ou revolucionária das obras. Portanto, para chegarmos às interseções, precisaremos antes percorrer âmbitos determinantes do campo do cinema. E começaremos buscando compreender uma das características que logo se mostrou como objeto de muitas reflexões: a questão da representação.

3.1. Cinema

3.1.1. Que Cinema é este, o de Caravelas?

Acompanhando a reflexão de Jean-Claude Bernadet sobre o primeiro filme apresentado pelos irmãos Lumière, de um trem chegando à estação, o público não teria saído correndo por acreditar que o trem era real e os atropelaria, mas sim, e de maneira mais significativa, porque o poder da ilusão e a representação por semelhança³⁰ eram tão fortes, que parecia real. “Ver o trem na tela como se fosse verdadeiro. Parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é de mentira – que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade”³¹

³⁰ Esta concepção da questão da representação está relacionada com o campo da semiótica, que privilegia uma reflexão apoiada em como os signos comunicam.

³¹ BERNARDET, J. C., 2006 P.12

Duas vertentes cinematográficas aparecem logo em seus primórdios, que podemos considerar mais como faces da mesma moeda do que como vertentes propriamente ditas. Nesta moeda, em uma das faces está os irmãos Lumière representando a linhagem documental, a possibilidade da câmera capturar experiências do cotidiano, documentar a vida. Teríamos o filme “A chegada de um Trem a Estação”, de 1895, como referência. Na outra face da moeda está o ilusionista Georges Méliès, representando um uso “mágico”, que por meio de técnicas de captura e de edição cria um mundo outro (diferente ou semelhante) da realidade histórica, um mundo ficcional. E para esta face, temos o filme “Viagem à Lua”, de 1902, como referência simbólica.

Estes fatos nos interessam menos como acontecimentos históricos do que uma apreensão do cinema desde os seus primórdios como ícone de “ilusão de verdade” ou “impressão de realidade”, sendo já perceptível nas primeiras experiências cinematográficas.

Muitos questionamentos imediatamente surgem, no entanto, principalmente quando passamos desta fase inicial do uso da tecnologia fílmica como mera captação de imagens, ou seja, do cinema como mera técnica de registros em movimento ou de truques de edição, para a construção de uma linguagem própria, em direção à consolidação enquanto forma narrativa.

Ainda de acordo com Bernardet, mesmo no campo que se reconhece como “ficcional”, a fantasia e a mágica ganham contornos de realidade: “No cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força”.³² O verbo “impõe” é significativo na citação do autor, pois atrelaria ao cinema um “poder” que, estará ligado a sua relação com o que tange as questões de visibilidade e de legitimação.

Interessante também lembrar que as tecnologias que deram origem ao cinema eram usadas para fins científicos, todos eles com o objetivo de aprimorar a análise da realidade, como as fotografias tiradas quadro a quadro para registrar um cavalo galopando, experiência realizada pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge.

³² Ibid., p.13

O exemplo dos primórdios usos do cinema como meio científico e pedagógico é válido para enfatizar seu poder de legitimação do que representa. Ou seja, por meio dele busca-se tirar dúvidas. Por meio dele surge uma impressão da realidade que pode se sobrepor ou pelo menos direcionar o próprio entendimento e a concepção da realidade. No limite, almeja um valor de “verdade”.

Por meio de uma abordagem semiótica, essa “crença” de veracidade, esta “impressão da realidade”, podem ser analisadas pelas propriedades sógnicas do cinema. Se por um lado uma fotografia é um ícone, que representa seu objeto por meio de uma imagem semelhante, por outro, esta imagem, diferentemente daquelas criadas por um artista plástico, por exemplo, é produzida mecanicamente por um dispositivo tecnológico que possibilita a captação e inscrição da luz num suporte específico, que será revelada posteriormente. Ou seja, uma imagem que representa por semelhança, mas a partir de uma propriedade indicial (a luz captada de um objeto), indicando inerentemente para algo existente (ou que existiu).

Por outro lado, ao considerarmos a linguagem cinematográfica deve-se ter atenção e relativizar a questão. Recorrendo a Jacques Aumont:

Não se deve concluir apressadamente que o cinema narrativo é a expressão transparente da realidade social, nem seu contrário exato. (...). Só por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre, por um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, por outro, a realidade social tal como o historiador pode reconstruir, é que esse objetivo pode ser atingido³³.

Nesta época, final do século XIX, é o impulso da Revolução Industrial que dá novos contornos à sociedade. É a época da confluência entre arte e máquina, chancelando o apogeu da classe burguesa. “A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema”³⁴.

Walter Benjamin, em “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” se preocupará justamente em refletir sobre essa “nova arte” que surgiria dentro de um sistema industrial e mediada por uma captura imagética mecânica. De acordo com o filósofo – e em compasso com o viés marxista da Escola de

³³ AUMON, J., 1995, p.99.

³⁴ BERNARDET, 2006, p. 15.

Frankfurt - a lógica mercadológica permearia o próprio surgimento do campo cinematográfico, pois os custos de um filme só podem ser cobertos ou justificados em acordo com a venda de inúmeras cópias e ingressos.

Por um lado, Benjamin trata das profundas mudanças no campo da arte na transição do paradigma pré-fotográfico para o fotográfico (SANTAELLA, 2012) ao ponto mesmo de questionar o próprio conceito de arte - devido a todas as transformações no apenas no modo de produzir imagens, mas, sobretudo, o modo de a sociedade lidar com as imagens - ser ou não adaptável ao novo paradigma. Por outro, indica que o enfraquecimento da dimensão ritualística da arte traz novas questões para o campo, determinantemente políticos.

[Coloca-se] em evidência um fato verdadeiramente decisivo e o qual vemos aqui aparecer pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico.(...).Desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política.³⁵

Essas transformações eram vistas já um pouco antes do surgimento do cinema. Ben Singer observou por meio das revistas ilustradas de meados do século XIX como as imagens representavam a vida na metrópole, hiperestimulada (SINGER, 2001). Seguindo este conceito, Benjamin via o cinema como uma espécie de preparação para vida da cidade moderna, de onde podemos mais uma vez identificar um caráter pedagógico que, ao olhar de alguns autores, parecia natural do meio.

Ainda acompanhando Benjamin, no mesmo texto, quando diz que “o que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que rodeia” (1980, 22) ajuda-nos a entender como a práxis política torna-se um problema caro ao campo do cinema e abrirá caminho para novas possibilidades de produção de sentido. Tarkovisk também relaciona o aparecimento da “nova musa” das artes àquele momento da sociedade: “Foi instrumento de que a humanidade necessitava para ampliar seu domínio sobre o

³⁵ BENJAMIM, 1980, p.11.

mundo real. Pois a esfera de ação de qualquer forma de arte restringe-se a um aspecto da nossa descoberta espiritual e emocional da realidade circundante”³⁶.

Uma diferença, atrelada mesmo a uma mudança de paradigma do pré-fotográfico ao fotográfico(SANTAELLA, 2012) na maneira de lidar com as imagens, de produzi-las - agora captadas, não mais criadas - e com o próprio significado ou função da arte.

3.1.2.

Uma imagem não mais criada, e sim captada

Que a tecnologia cinematográfica foi desenvolvida graças a avanços impulsionados pela Revolução Industrial e surgiu dentro do apogeu da burguesia do final do século XIX, parece claro, porém, concluir que o uso do cinema foi privilégio de uma elite capitalista pode ser precipitado. Veremos que independentemente dos objetivos da produção cinematográfica, diversas escolas e diferentes grupos ligados ao cinema, o usaram como ferramenta política.

Os meios enunciativos da linguagem cinematográfica tendem a se camuflar, ou pelo menos podem ser camuflados se assim for desejado. Isso quer dizer que como a representação se dá por semelhança da realidade sensível, a construção da obra pode, ilusoriamente, como já vimos, ter seu papel de representante confundido com o representado, ou seja, transmite uma “naturalidade” que pode fazer “esquecer” de suas estruturas, como a presença de um diretor, de atores, edição e interpretação.

Essa característica, que tem a ver com sua própria técnica, foi tratada de maneira crítica por Bernardet. O autor aponta como estratégicos os dispositivos de invisibilidade enunciativa, e esta como uma questão de classe e “dominação ideológica”.

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo sua ideologia, mas ela deve lutar para que essa ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a

³⁶ TARKOVSKI, A., 2002, p.96.

impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer aparecer quem fala³⁷.

Por este caminho, ao vermos tais conjunturas políticas sendo discutidas no campo da cultura, podemos olhar para a questão da construção da realidade numa perspectiva gramsciana de hegemonia, que nos dá as pistas para em entendermos a incorporação das classes dominadas pela classe dominante (GRAMSCI, 2004).

É na década de 1920 que a linguagem cinematográfica hollywoodiana ganha mais força e domina a produção e a distribuição de filmes entre diversos países. Mas, devido à rápida difusão do cinema será também na década de 1920 que o cinema ganhará expressão em outros locais e, conseqüentemente, com outros formatos, ou melhor, outras linguagens.

Se for um sistema que o revela como linguagem, há por outro lado sempre um autor que conhece os códigos da linguagem, que faz escolhas, ou seja, é a partir de um olhar³⁸ que se constrói e toma forma uma obra cinematográfica. A crítica de Bernardet em relação à linguagem desenvolvida por Hollywood é justamente o “apagamento” das marcas autorais, dos pontos de vista, que se apresentam como uma visão-mundo imparcial e, portanto, que se pretende “verdadeira”.

Se hegemônica por um lado, esta “linguagem transparente”³⁹, por outro, não era a única. O formalismo soviético, o expressionismo alemão, a vanguarda francesa, a escola documentária britânica, todas buscavam e defendiam suas próprias linguagens, suas próprias maneiras de se fazer cinema e seus próprios objetivos fílmicos.

³⁷ BERNARDET, 2006, p. 20.

³⁸ Mesmo que o olhar não esteja presente no momento da captura das imagens. O documentário “Pacific”, de Marcelo Pedroso, pode ser um bom exemplo para pensar essa questão. O diretor reuniu imagens filmadas em um cruzeiro pelos passageiros deste, ou seja, cinegrafistas amadores. Durante 72 minutos, o espectador fica diante de uma compilação de imagens, sem qualquer outro tipo de interferência. Ainda sim, houve uma escolha das imagens que entraram e as que foram cortadas, os pontos em que foram cortadas, a ordem em que foram editadas, dentre outras escolhas do diretor.

³⁹ BERNARDET, 2006, p. 48.

Por mais diversos, heterogêneos e antagônicos que sejam todos esses exemplos, desde os cineastas soviéticos e ingleses até os surrealistas franceses, pelo menos um ponto em comum eles têm: todos se opõem ao sistema cinematográfico dominante como forma de produção, como temática, como linguagem, como relacionamento como o público⁴⁰.

No Brasil, as três primeiras décadas do século XX foram de inconstâncias no cinema, que ainda tateava. Desde a primeira exibição realizada na Rua do Ouvidor, na cidade do Rio de Janeiro, em 1896, de acordo com Paulo Emilio Salles (1980), altos e baixos e muitos experimentalismos marcariam essa primeira fase. Porém, é interessante notar que foi ainda nas décadas de 1920 e 1930 que um grupo de cineastas e críticos começa a não apenas optar, mas a defender fervorosamente um uso educativo do cinema.

Foi fundado, em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que tinha, como uma das prerrogativas básicas, no intuito de colocar o cinema a serviço do povo, o filme “não ser de enredo”. Um dos principais entusiastas dessas ideias foi Canuto Mendes de Almeida, que assim via a questão: “Apesar do perigo representado pelo ‘cinema’, haveria uma possibilidade de salvá-lo, ou melhor, de livrar os indefesos espectadores da “má sugestão” causada pela sétima arte. Estamos falando de seu aproveitamento para fins educativos”⁴¹.

O uso do cinema como ferramenta educativa formal e não formal estava totalmente alinhado com um modelo positivista de formação/formatação de uma identidade nacional a partir dos valores da elite cultural e dos centros urbanos. O decreto de abril de 1932, que acirrava mais a censura aos filmes – uma reivindicação dos próprios cineastas envolvidos com o cinema educativo – é bem esclarecedora sobre os objetivos que vislumbravam. Tal decreto, frisa os filmes educativos como importante material didático “visto permitirem assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos”⁴².

⁴⁰ Ibid., p. 58.

⁴¹ Cinema Educativo - uma abordagem histórica. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4266/3997> Acesso em: 03 ago. 2012.

⁴² idem

O INCE era um dos projetos de ligados ao desenvolvimento do setor da comunicação e à modernização do país, que passava por uma crescente urbanização e consequentes transformações sociais.

Nesse sistema total, a comunicação é componente básico dos dois ‘aparelhos orgânicos’, o distribuidor e o regulador. À imagem do sistema vascular, o primeiro (estradas, canais e ferrovias) assegura o encaminhamento da substância nutritiva. O segundo assegura o equivalente da função do sistema nervoso. Torna possível a gestão das relações complexas entre um centro dominante e sua periferia. É o papel das informações (imprensa, petições, pesquisas) e do conjunto dos meios de comunicação pelos quais o centro pode “propagar sua influência” (correio, telégrafo, agências noticiosas). Os informes são comparados a descargas nervosas que comunicam um movimento de um habitante de uma cidade a outra⁴³.

Esta ideia, ligada ao filósofo Hebert Spencer, vai ao encontro das premissas que norteavam também o campo da cultura na época. Logo no início das atividades do INCE, Humberto Mauro, um dos mais importantes cineastas da história do cinema brasileiro, foi contratado para o cargo de diretor-técnico da instituição, que tinha como presidente Edgar Roquete Pinto.

A relação dos objetivos positivistas do grupo e a formação da identidade nacional têm aspectos bem marcantes, que podem nos ajudar a entender mais à frente reivindicações por representação oriundas de grupos populares. Tornamos aqui a usar como exemplo o filme “Os Bandeirantes”, realizado pelo INCE, em 1940. A visão predominante é do colonizador, porém, a obra não deixa de mostrar heróis de outras raças, mas esta visão é exótica, folclorizada, mítica⁴⁴.

A Revista Cinearte, que apoiava as iniciativas educativas do INCE, veiculava na edição de 18/04/1928, citada por Caterlli, uma emblemática recomendação: que os leitores procurassem manter distância de obras que exibissem “indígenas, cangaceiros, negros em danças exóticas e tudo quanto possa desprestigiar o país”⁴⁵.

⁴³ MATTELART, A. e M., 2006, p. 17.

⁴⁴ Cinema Educativo - uma abordagem histórica. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4266/3997> Acesso em: 03 ago. 2012.

⁴⁵ Revista Cinearte, Rio de Janeiro 18/4/1928, citado por CATELLI. In: O Cinema Educativo nos anos 1920 e 1930: algumas tendências presentes na bibliografia contemporânea. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto>. Acesso em: 15 jan. 2013.

Se o INCE defendia uma política pedagógica positivista – em conformidade mesmo com o momento histórico que se vivia – por outro lado, também mostrava preocupações ligadas à forma cinematográfica, a questões de ordem estética. E o grande mentor dessa visão foi Humberto Mauro, quem mostrava, sobretudo antes de ser chamado para compor o quadro do INCE, uma preocupação com o processo fílmico até então inédita no país, e lançou as bases para o ainda distante Cinema Novo.

O Cinema Novo inaugurou nos anos 1960 uma nova concepção, uma nova proposta para a produção de filmes no Brasil. O projeto revolucionário tinha em sua gênese a crítica de um cinema feito anteriormente que copiava modelos estrangeiros. Pretendia a partir dos filmes uma transformação na realidade social do país, buscando uma representatividade do marginal, do periférico, e inaugurava uma estética cinematográfica do subdesenvolvimento.

Novidades tecnológicas como câmeras menores e recursos de gravação de áudio *in loco* foram fundamentais para a prática deste novo cinema que surgira. Foi nesse período que apareceram com mais ênfase documentários independentes. Antes, a maioria das produções estava vinculada ao Instituto Nacional de Cinema Educativo - Ince (MESQUITA, 2007).

As experiências das classes populares entram em cena e logo surgem questões relativas ao modo de se representar as diferenças, o “outro”. Jean-Claude Bernardet, nos anos 1970, abordou a questão mais diretamente no texto “A voz do Outro”, que buscava problematizar a dicotomia entre “sujeito da fala” e o “representado” (2005). O autor chamava a atenção para uma representação autoritária do “outro de classe”.

Antes de entrar na questão do “outro” - que veremos com mais atenção mais à frente quando tratarmos mais diretamente do objeto de análise proposto - é válido lembrar aqui de um documentário que trouxe novidades para se pensar os modos de operação da representatividade da alteridade. *Cabra Marcado para Morrer*, inicialmente previsto para ser lançado em 1964, que, devido à repressão militar, só foi retomado por seu autor, Eduardo Coutinho, vinte anos depois, foi inovador na forma de abordagem ao lançar mão de técnicas utilizadas na TV.

Nesta época, a Embrafilmes (Empresa Brasileira de Filmes) que havia sido criada em 1969, já entrava em sua fase de declínio, culminando com o fechamento da companhia em 1989, na esteira da crise que o país vivia no início do governo Collor. Porém, a abertura do mercado e a entrada de novas tecnologias impulsionavam e facilitavam a produção de vídeos e exibições fora dos circuitos das grandes salas.

3.1.3.

Da tela à poltrona

No portal da internet do Conselho Nacional dos Cineclubes, em lugar de destaque está a frase: “Em defesa dos direitos do público”⁴⁶. A falta de bibliografia sobre a história dos cineclubes lança alguns desafios para tratar o tema, porém, parece-nos um bom começo pensar na frase supracitada.

O público que compra um ingresso para ir ao cinema está adquirindo seu direito de assistir a um filme. Mas, os cineclubes são sem fins lucrativos e exibem filmes escolhidos de acordo com uma proposta ligada aos anseios do cineclubes, que podem ser muitos: políticos-ideológicos; comunitários; etnográficos etc.

Mas a pergunta continua. Em defesa de quais direitos? Uma aura subversiva ronda o conceito de cineclubes, pois estes, em primeiro lugar optam por obras que não circulam no circuito dos cinemas ditos “comerciais”. Ou seja, daqueles que estão inseridos numa lógica dominante de produção-distribuição-exibição e acabam por não oferecerem a diversidade cinematográfica que é produzida em diferentes polos (independentemente do tamanho) de produção de filmes.

Pode causar estranhamento num primeiro momento a relação do cineclubismo a uma perspectiva de resistência. Os nomes dos franceses Louis Delluc e Riciotto Canuto, importantes críticos e fomentadores da consolidação do Cinema como “sétima arte”, estão ligados ao surgimento de um cultivo em relação aos filmes, uma cinefilia. Esse cultivo, no entanto, se não desperta nenhuma

⁴⁶ Portal do Conselho Nacional de Cineclubes. Disponível em: <<http://cncbrasil.wordpress.com/>>. Acesso em: 18 nov. 2011.

relação com uma atitude de resistência vai criar, nas palavras de Baecque, “uma contracultura muito particular”:

O elogio do marginal e do secundário aparece definitivamente com a quintessência do comportamento cinéfilo e como o melhor antídoto à cultura oficial do cinema francês, baseada, por sua vez, em roteiros e adaptações literárias⁴⁷.

O Manifesto da Sétima Arte, de Canudo, o Jornal Du Ciné-club, de Delluc e as atividades correlatas promovidas por estes críticos estavam ligadas a uma apropriação das obras que eram objetos de discussões e críticas, reforçavam a importância do cinema como campo de produções simbólicas e representações sociais.

Ou seja, não vemos uma oposição cineclube/cinefilia, até mesmo porque a cinefilia, entendida como um movimento desenvolvido por pensadores, autores e críticos de cinema foi fundamental para a formação de um campo que valorizasse aspectos diferentes daqueles meramente comerciais. De acordo com Baecque: “A cinefilia é uma forma de olhar que impôs seu lugar no grande livro da história da arte do século XX.”⁴⁸. E Aumont vai relacionar a prática cinéfila ao cineclubismo:

A cinefilia teve um desenvolvimento considerável na França do pós-guerra (1945). Exerce-se por meio das revistas especializadas, das atividades de muitos cineclubes e da assiduidade às programações de filmes de arte, a frequência ritual a uma cinemateca etc⁴⁹.

Até agora, porém, nos limitamos a relacionar o público “apenas” como espectador, ou separar cineastas de um lado, público do outro. As razões são óbvias, fazer cinema é caro, depende de série de profissionais, uma estrutura mínima de recursos e equipamentos tecnológicos de ordem complexa etc. Foi com a chegada do vídeo, como já vimos no surgimento do Cinema Novo, que novas possibilidades surgiram, mas também, uma série de outras questões e problemas relacionados ao campo.

⁴⁷ BAECQUE, A., 2010, p. 41.

⁴⁸ Ibid., p.36. É interessante notar que os críticos cinéfilos, voltados para o cinema francês e, em parte para o cinema norte-americano, irião voltar os olhos para o que Luc Moullet chamou de “terceiro cinema”, relativo ao surgimento do Cinema Novo, como perspectiva de um movimento oriundo das periferias da produção cinematografia, de países como Brasil, Japão, Canadá, Polônia, Hungria etc.

⁴⁹ AUMONT, J., 1995, p.10.

3.1.4. Cinema ou vídeo

Antes de analisar as escolhas e características estéticas das produções, é relevante para a pesquisa olhar para o fato de os filmes do Cineclube Caravelas não serem produzidos por cineastas e roteiristas advindos de escolas cinematográficas, muito menos as produções contam com os aparatos e recursos dos grande ou médios estúdios e produtoras.

Neste sentido, podemos buscar perspectivas que situem o Cineclube Caravelas dentro de um campo específico do Cinema. Primeiramente, devemos pensar no próprio conceito de Cinema e perguntar: O que o Cineclube Caravelas faz é Cinema? O cabedal teórico relativo ao campo responde “sim” e “não”, dependendo da visão de cada teórico. Para tanto, deve-se considerar o aparecimento do vídeo que faz surgir um novo campo, ou uma ramificação do campo Cinema: o audiovisual.

Ivana Bentes, em texto que trata da “relação conflituosa” entre cinema e vídeo diz:

De um lado, o cinema sonhou o vídeo e “antecipou” alguns de seus procedimentos, “informando” a nova linguagem (as vanguardas históricas, o experimentalismo, a história do documentário); de outro, a potência do vídeo trouxe novas técnicas e procedimentos, desconfigurando o cinema e sendo incorporado por ele, dando fôlego à grande indústria cinematográfica e ao cinema contemporâneo⁵⁰.

Como a mesma autora lembra, em vez das possíveis potencialidades trazidas pelo vídeo, o surgimento e rápida difusão do novo meio – tanto em relação ao consumo de seus produtos quanto dos novos aparatos técnicos de produção – foi visto como uma “crise, reforçando a ideia de que estávamos assistindo à desaparecimento do cinema enquanto linguagem e hábito social”⁵¹.

Podemos, portanto, antes de pensar nas interseções entre cinema e vídeo, que aqui nos interessam mais de imediato – pontuar objetivamente suas diferenças. O que o vídeo trouxe de novo foi a possibilidade de captação de som e imagem ao mesmo tempo, de forma direta. Uma maneabilidade técnica de

⁵⁰ BENTES, In: *Made in Brasil*, 2007, p.112.

⁵¹ BENTES, I., In: *Made in Brazil*, 2007, p.112.

“câmera na mão” que, em princípio, potencializa e liberta as opções do cineasta, além de uma radical diminuição dos custos de produção.

O Cinema, embora já tivesse revelado por meio de grupos vanguardistas procedimentos que o vídeo traria depois, estaria ligado a uma atmosfera que inclui desde a película às salas de cinema, ou seja, uma perspectiva diferente de produção, emissão e recepção, que dão ao campo do cinema uma aura artística que, em princípio, o vídeo não teria e, devido a sua praticidade, difusão e menor custo, poderia ser uma ameaça ao Cinema, empurrando-o para o desaparecimento.

Mais do que ameaças de desaparecimentos o que se tem são surgimentos de novas configurações, ainda mais considerando as formas mais contemporâneas de cinegrafia e edição, por meio de dispositivos móveis e de uma simplicidade tanto de produção quanto de veiculação inimagináveis num mundo que estávamos há linhas atrás. No caso do Cineclube Caravelas, o que vemos é o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica por meio da produção de vídeo.

Coincidentemente ou não, se vimos no início da presente pesquisa que a história do então município de Caravelas tem suas origens nas próprias origens do descobrimento do Brasil, o surgimento de um movimento ligado à produção de vídeos populares também vai passar pela região. Na cidade de Teixeira de Freitas, vizinha a Caravelas, realizou-se um dos primeiros eventos voltados para a atividade, o “I Encontro Nacional de Audiovisual e Vídeocassete para Evangelização do Meio Popular e Grupal”. A coordenação do evento foi de Alfredo Neves, comunicador ligado a movimentos populares, da Diocese de Caravelas e Teixeira de Freitas e do Setor de Comunicação da CNBB⁵².

Relações de poder na sociedade, bem como a descoberta dos locais sociais de onde se comunicam: “O vídeo que não nasce de uma comunidade de discurso torna o grupo filmado mero objeto, não retorna a ele e aliena-se do princípio da reversibilidade, que implica na coprodução de dois sujeitos”⁵³.

⁵² SANTORO, L., F., 1989, p. 119.

⁵³ Id., *Linguagem no Vídeo*, Jornal Vídeo Popular, São Paulo, nov. 1984. Ano 1, nº2, p. 3.

3.1.5. A estética popular

A “Retomada” do cinema brasileiro, em meados dos anos 1990 vai trazer - principalmente depois do filme *Cidade de Deus*, de 2002 - a periferia para o centro da produção audiovisual, não apenas no cinema, mas também na TV, por meio de minisséries. O interessante é observar que mesmo quando se trata de obras ficcionalizadas, várias características próprias do documentário são absorvidas. Em um artigo sobre a minissérie da TV Globo, *Cidade dos Homens*, a pesquisadora Mônica Almeida Kornis diz:

A série agrega um novo elemento a essa estratégia, ao introduzir na diegese uma dimensão documental, não só pela utilização de uma voz over dos narradores (..) que, reitera e pedagogicamente “explica” costumes e práticas daquele cotidiano, mas também pela inserção de depoimentos de outros personagens em alguns episódios. Esse procedimento provoca intencionalmente um estreitamento das fronteiras entre ficção e realidade na série (...) (2006: 120)

Na mesma época em que começam a surgir estas produções voltadas a retratar a periferia também começam a ganhar visibilidade, fora do sistema hegemônico de produção, exibições de produções audiovisuais independentes. O “Festival Visões Periféricas” surgiu justamente com uma proposta de dar visibilidade a um cinema marginal: “O audiovisual que vem das periferias brasileiras surge à margem dos circuitos formais da economia, da arte, da comunicação; e cria suas próprias lógicas de circulação cultural”.⁵⁴

Uma das primeiras experiências no Brasil de produção audiovisual periférica foi o “Vídeo nas Aldeias”, em 1987. Índios Nambiquáras frequentaram oficinas de vídeo e a partir daí começaram a produzir material próprio. “O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos e de uma produção compartilhada com os quais o Vídeos nas Aldeias trabalha”.⁵⁵ Hoje o projeto tem 85 filmes disponíveis no seu portal da internet. Bentes diz sobre esta experiência:

⁵⁴ Portal do Festival Visões Periféricas. Disponível em:

<<http://www.visoesperifericas.org.br/2013/>> Acesso em: 29 mar. 2012.

⁵⁵ Porta do projeto Vídeo nas Aldeias. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

Ao levar uma televisão, um videocassete e uma câmera de vídeo para a tribo (...) a equipe do projeto Vídeo nas Aldeias desencadeia uma reflexão originária sobre a função da imagem numa sociedade, captando a emoção e a lucidez fulminante do grupo diante da esfinge tecnológica⁵⁶.

Neste contexto, surge o Cineclubes Caravelas, em 2007, como um braço do Movimento Artemanha, com objetivo de promover a construção de cidadania por meio da arte.

O objetivo aqui é “historicizar” e destacar alguns importantes antecedentes da produção cinematográfica do Brasil, além de contextualizar o Cineclubes na produção cinematográfica contemporânea, onde a temática que envolve uma estética da periferia se dá tanto no circuito hegemônico quanto no alternativo.

3.1.6. Auto representação

Produções audiovisuais vêm se tornando cada vez mais frequentes devido, principalmente, à facilidade de acesso e ao barateamento dos dispositivos de filmagem. Assim como a veiculação desse material (principalmente via youtube, o maior banco de vídeos virtual). Junto a isso, lançando um olhar sobre a atividade cinematográfica recente, vê-se que o período conhecido como “retomada”, de 1999 aos dias atuais, afirmou duas tendências que já se faziam perceber: a influência da estética popular nos documentários e a produção feita pelo “outro”, ou seja, por aquele que não domina as técnicas formais e profissionais de realização de filmes.

Antes de falarmos sobre o conceito de autorepresentação, é preciso pensar sobre as questões que perpassam a problemática entre emissor e receptor. Jean-Claude Bernardet, no texto “A voz do Outro” questiona a respeito da autoridade do diretor e da inerente supremacia desta visão em relação ao objeto filmado ou que fala, pois mesmo abrindo o espaço para a fala do outro, continua sendo uma “permissão” para o outro falar.

Bernardet, ao tratar dos filmes *Loucura e Cultura*, de Antônio Manuel e *Di*, de Glauber Rocha, fala sobre o que seria uma “antropologia de nós mesmos”, ou

⁵⁶ BENTES, I., In: Made in Brazil, 2007, p. 123.

seja, seria uma auto-representação, um olhar para dentro, para si, em vez de um olhar distanciado para um objeto de fora.

(...) inauguraram um cinema antropológico sobre nós mesmos, uma antropologia em que não se distingue o sujeito do objeto (o que não deve parecer muito científico). Antônio Manuel não fica de fora do grupo de artistas que ele mostra na tela, ele investiga dimensões ideológicas deste grupo de dentro. Glauber fala da vivência ou da não-vivência da morte que tem o grupo a que ele e seus espectadores pertencem⁵⁷

A noção de pertencimento é intrínseca à de auto-representação. Porém, podemos deduzir então apenas legítimo representar aquilo de que fazemos parte. Procurando contornar este problema, ainda acompanhando a análise de Bernardet sobre o tema, o cineasta Aluísio Raulino concedeu a câmera para um lavador de carros a fim de que o próprio documentasse sua experiência. De acordo com Bernardet (2005), o resultado não foi significativo devido à falta de conhecimento técnico para operar a câmera dentre outros detalhes.

A técnica neste caso é um fator fundamental, pois um conhecimento mínimo de operação da câmera é necessário para que o sujeito que filma possa captar sua experiência. Esta observação é importante, pois para os grupos de produtores periféricos, aos que a auto-representação está diretamente ligada, a apropriação das técnicas é fundamental.

Porém, Bernardet traça mudanças importantes no modo de se fazer documentário e encara como uma profunda transformação de caráter social e, sobretudo, de relações de poder. “Transformações ainda não sabidas, que não sabemos por onde evoluem, mas que sugerem que o conceito de poder que vigora tradicionalmente no Brasil e organiza a nossa compreensão da sociedade e a nossa ação está passando por uma mudança de estrutura”⁵⁸.

Essa mudança de estrutura é justamente o que buscam os movimentos alternativos que vêm produzindo documentários. A colocação de Bill Nichols de que os documentários “pueden y deben alterar el próprio mundo, pueden ejercer

⁵⁷ BERNARDET, J. C., 2005, p. 302.

⁵⁸ Ibid., p. 309.

acciones y acarrear consecuencias”⁵⁹ parece também caber na proposta desses documentaristas.

Tais proposições são interessantes porque mostram muito bem como o documentário está ligado a uma questão política. De pesquisadores do tema a produtores da periferia, percebe-se que o documentário está inserido num campo fortemente político, talvez, mais uma vez recorrendo a Bill Nichols, por estar ligado a um “discurso de sobriedade” e inerentemente a uma idéia de verdade. (1997)

Para Jean-Louis Comolli, a questão do poder perpassa em vários sentidos o fazer-documentário. A característica eminentemente fenomenológica do documentário o ligaria naturalmente a estas proposições.

Quem faz documentário faz ou deveria fazê-lo por força de um engajamento no mundo, por uma vontade própria, e não movido pelos lucros – materiais ou simbólicos – oferecidos pelas mercadorias audiovisuais, pelo prestígio ou, ainda, pelo egocentrismo ‘artístico’ hipnotizado pelo mito do gênio criador. (COMOLLI, 2008:36)

Portanto, a partir daí, podemos pensar como a produção de filmes a partir da apropriação de grupos periféricos dos meios e aparatos audiovisuais podem conectar-se com uma busca de identidade.

Jesús Martin-Barbero, em *Dos Meios às Mediações* (2003), analisa o que chama de “modernidade tardia” na América Latina e propõe que os meios de comunicação, principalmente cinema e rádio, tiveram papel fundamental na construção das identidades nacionais. Porém, Maria Rita Kehl mostra no texto *Um só povo, uma só cabeça, uma só nação* (2005), que no Brasil, com o advento da TV (leia-se, TV Globo), as estratégias de comunicação estavam compactuadas com o projeto do governo militar de uma unidade nacional. Ou seja, no Brasil, além do cinema e do rádio, a TV também contribuiu significativamente para uma formação da identidade nacional.

Com as identidades “minoritárias” excluídas da representatividade num contexto nacional, grupos afro-indígenas, como o de Caravelas e outros

⁵⁹ NICHOLS, B., 1997 p.32.

representantes de minorias, buscam a afirmação de suas identidades exatamente pelo meio legitimador (o audiovisual). Uma questão de visibilidade pública. “O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”⁶⁰

Não se pretende aqui privilegiar a visão documentarista, mas buscar compreender uma importante característica do Cineclube Caravelas. De acordo com Jaco Galdino, diretor dos filmes, mesmo quando optam por produzir ficções, a carga documentarista é fundamental, como uma aderência numa realidade reconhecível por todos.⁶¹

3.1.7.

“Fazer arte e viver da arte”

Embora os objetivos do Cineclube compartilhem também aquelas propostas da comunicação popular atreladas aos movimentos sociais tradicionais, a dimensão artística do Movimento Cultural Artemanha possibilitou que a criação dos produtos audiovisuais não se limitasse a mais uma ferramenta de reivindicação direta, mas sim em peças cinematográficas de corpo estético tanto documental quanto ficcional.

Outra questão que não pode ser esquecida é o longo debate sobre os limites do que “ainda” é cinema após o surgimento do vídeo, questões que passam não apenas pelas diferenças técnicas entre os dois campos, mas também por uma certa diferença de modos de produção entre os dois. Ivana Bentes, ao abordar algumas problemáticas de tal questão, apresenta uma posição que se pretende assumir aqui para darmos continuidade a presente análise. “Hoje, a percepção da hibridização entre os meios é dominante, assim como sua dupla potencialização. É essa linha de continuidade que nos interessa. O vídeo aparecendo como potencializador do cinema e vice-versa.”⁶²

O Movimento Arte Manhã, como o próprio nome sugere, teve no âmago de seu surgimento, como ponto central e de partida, a desmistificação da arte

⁶⁰ NICHOLS, 2005, p.27.

⁶¹ GALDINO, J. Entrevista concedida a Roberto Oto Loureiro de Oliveira, 01 fev. 2013.

⁶² BENTES, I., In: *Made in Brazil*, 2007, p.112.

como um campo isolado da vida e de difícil acesso, procurando fomentar não apenas o conhecimento, possibilitando a “construção de um olhar” artístico, mas sobretudo buscando inserir a prática artística no cotidiano das pessoas, como já supracitado as palavras de um dos diretores dos filmes do Cineclube Caravelas: “fazer arte e viver da arte”.

Após quase trinta anos buscando levar e inscrever no cotidiano dos moradores de Caravelas as diversas formas de arte podemos trazer para a análise que tal experiência engendrou uma familiaridade com liberdade de formas, expressões, cores e proporções, ou seja, com a arte, familiaridade essa que não está disponível à maioria dos cidadãos comuns – ainda mais se tratando de zonas periféricas ao principal eixo-cultural do país – podemos supor, em parte, portanto, que ao se apropriar dos meios audiovisuais de comunicação, esses artistas fariam mais do que vídeos reivindicatórios, ou matérias jornalísticas sobre a realidade local. Eles iriam fazer cinema.

A diferença entre uma produção artística fílmica e uma produção audiovisual objetiva, para além das questões de linguagem ou técnicas envolvidas, nos remete a uma questão filosófica a respeito das possibilidades e diferentes perspectivas – sobretudo políticas - que um trabalho artístico possibilita. Acompanhando Kant em “A Crítica do Juízo”, podemos, sinteticamente, buscar encadear a seguinte prerrogativa a nossa questão: as ideias da razão fazem pensar, mas as ideias estéticas fazem pensar na ordem do sensível (KANT, 2002)

Abre-se, portanto, a questão. Para Kant, fins externos e arte se excluem, ou seja, a arte não deve ter uma finalidade. Porém, a comunicabilidade, também inerente à apreensão da arte pela sociedade, possibilita torná-la, por exemplo, instrutiva.

A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir de simples sensação, mas um prazer da reflexão; e assim arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem como padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial⁶³.

⁶³ KANT, E., 2002, p.151.

Importante, porém, diferenciar os conceitos de “função” e “utilitarismo”, pensando aqui na crítica feita por Hannah Arendt, a respeito do que seria um “utilitarismo” da arte, onde ela aponta duas vertentes principais: o uso da arte como distinção social, que estaria ligado ao “cultivo” da arte e o uso da arte apenas como entretenimento. Essas duas dimensões propostas pela filósofa alemã seriam reducionismos da arte, tornando-a meramente utilitária. (2007)

Ainda recorrendo a Kant, acerca da obra “Crítica Juízo”, podemos atualizar dois conceitos articulados pelo autor ao falar da forma artística: *senso comuni e senso comum*. Em síntese, o “senso comunnis” não alimenta o hábito e aponta para uma nova comunidade possível. Por sua vez o “senso comum” é um entendimento comum que de certa maneira opera por condicionamentos. Ora, trazendo essa reflexão para o presente objeto que aqui se faz analisar, considera-se que ao pensar a produção artística voltada para uma “tomada de consciência” política (aqui considerada no seu sentido amplo e não partidária ou governamental), o Movimento Artemanha estaria possibilitando “uma nova comunidade possível”.

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a qualquer um e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes⁶⁴.

Esta passagem de Jacques Rancière também aponta para tal proposição. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”.⁶⁵ E mais a frente, especificamente no que tange a arte cinematográfica.

⁶⁴ Ibid., p.46.

⁶⁵ RANCIÈRE, 2005, p.16.

3.2. Comunicação

3.2.1. Interstícios

No dia 18 de agosto de 2005 no Encontro Nacional de Direitos Humanos, em Brasília, discutiu-se pela primeira vez, como tema central, o direito humano à comunicação. A jornalista Bia Barbosa, da Agência Carta Maior, em uma matéria escrita um dia após o encontro, citou as principais reivindicações:

(...) garantir que princípios como a pluralidade e a diversidade se tornem realidade nesses espaços é essencial para a construção da democracia. Arena de disputa e de debate político, a mídia brasileira hoje está concentrada nas mãos de apenas nove famílias, que detêm o controle de tudo o que se vê, ouve e lê no país. Quebrar esta lógica construída historicamente no Brasil – ou seja, contrapor o interesse e o poderio econômico dos grandes grupos e garantir a participação e representação de todos os grupos nesta esfera pública – é algo que hoje depende de políticas públicas para o setor⁶⁶

Reivindicações por uma regulamentação do setor não são novidade. Há 25 anos, em 1980, o ex-ministro das relações internacionais da Irlanda, Sean Bricke, apresentou na ONU o relatório “Um Mundo, Muitas Vozes”, sobre a importância da democratização dos meios de comunicação. Mas as propostas abordadas não tiveram a devida atenção das principais potências mundiais, deixando o tema à margem de discussões, cabendo aos movimentos sociais o papel de lutar por tais mudanças. Mas, por que a necessidade de mudança no sistema atual de comunicação? Esta resposta remete ao aparecimento da comunicação de massa como voz hegemônica na sociedade e os movimentos alternativos de comunicação que deram origem à comunicação popular.

Pretendemos mostrar alguns processos políticos, culturais, sociais e econômicos que influenciaram o surgimento da comunicação popular como possibilidade de resgate de valores culturais locais e abertura de novas visões políticas diante da homogeneização da comunicação. Dentro desses processos encontra-se diretamente ligado à formação dos canais populares o surgimento das massas (especialmente na América Latina) e sua relação com o Estado, assim como a maneira que os meios de comunicação convencionais homogeneizam as diferenças culturais em detrimento da busca nacional pela modernização.

⁶⁶ Porta da Sulradio. Disponível em: <www.sulradio.com.br>. Acesso em 21 set. 2005.

Porém, antes, a fim de contextualizar e localizar importantes processos relacionados à comunicação popular será necessário voltarmos um pouco na história e analisar algumas passagens que influenciam e determinam os rumos da atuação midiática em todo o mundo. Num primeiro momento vamos recorrer a Tönnies e Comte, buscando entender o surgimento das “massas” e sua diferença em relação ao conceito que engloba o “comunitário”. Mais à frente, Baumann, Thompson e Dreifuss ajudam a analisar a crescente aceleração da globalização nas últimas décadas e o consequente surgimento de megagrupos de comunicação. A justificativa de tal percurso é procurar entender como os meios de comunicação de massa operam negociações ligadas a identidade e produção de sentido e quais são as alternativas possibilitadas por movimentos populares frente a difusão dos meios técnicos de produção de comunicação.

A prática da comunicação que nasce em movimentos sociais no começo dos anos 80 no Brasil, a fim de reivindicarem questões não representadas pelos veículos de comunicação de massa, encontra-se inserida no contexto da comunicação comunitária. Mas estes dois conceitos (de massa e comunitário) foram desenvolvidos antes do grande número de meios de comunicação surgirem. Estes conceitos não foram adaptados à comunicação, e sim a comunicação que foi adaptada a essa divisão das relações pessoais.

De acordo com o filósofo Augusto Comte, enquanto observava a questão da “superespecialização” do homem, viu “a chave” tanto para a estabilidade quanto para a desorganização da sociedade. Estabilidade porque viu uma “grande harmonia” de vários homens trabalhando separadamente, mas para um bem comum. E desorganização devido à especialização excessiva. Esta observação é o embrião do conceito “sociedade de massa”, do qual futuros teóricos iriam lançar mão futuramente.

Ao decompor, sempre dispersamos; e a distribuição dos afazeres humanos tem de ocasionar disciplina para mantê-los dentro de limites. Se a separação das funções sociais cria um útil espírito de grupo por um lado, por outro tende a extinguir ou restringir o que podemos chamar de espírito geral ou agregado⁶⁷.

⁶⁷ COMTE, A., citado por DEFLEUR, M. e BALL-ROKEACH, S., 1993, p.168.

Começou-se a discutir o papel do homem na sociedade e na comunidade. Tönnies produziu uma análise sociológica sobre esses dois tipos de organização, defrontando a comunidade com a sociedade: *Gemeinschaft* e *Gessellschaft*. A primeira, *Gemeinschaft*, diz respeito à comunidade (embora não signifique “comunidade” ao pé da letra e sim um sentido mais amplo e complexo de relações interpessoais) e a outra, *Gessellschaft*, metaforiza a “sociedade impessoal e anônima” do contrato social. Nesta última o homem virou um número, parte da massa, sem identidade, onde as relações são marcadas pelas trocas de interesse, no pacto social; e na comunidade ele é identificado, lugar que a convivência é marcada pela afinidade, seja cultural, amorosa ou étnica (DEFLEUR, M. e BALL-ROKEACH, S., 1993).

A comunicação de massa acompanha a aceleração e a atomização da sociedade, caminhando em direção a uma crescente homogeneização, e não dá conta de representar os diferentes grupos, classes, interesses e reivindicações (a *Gemeinschaft* é cada vez mais enfraquecida). O surgimento da necessidade de construir meios alternativos que dessem voz aos sujeitos não representados pelas mídias convencionais está relacionado aos efeitos da globalização que se intensificou com a mudança do papel dos Estados sobre as Nações.

O início do processo de globalização foi situado por Thompson (1995) na transição entre a Idade Média e a Moderna com a firmação de relações comerciais entre países europeus, asiáticos e americanos. A evolução das tecnologias marítimas e sua expansão “encurtaram” as distâncias entre os continentes e ajudaram a promover a ascensão de potências como Inglaterra e Espanha.

Na comunicação o “encurtamento” das distâncias se mostrou mais perceptível em meados do século XIX com o advento do telégrafo. Isto foi possível, segundo Thompson, devido ao desenvolvimento de novas tecnologias que tornaram a comunicação independente e livre dos meios físicos.

No entanto, o termo globalização veio à tona depois da metade do século XX, quando questões políticas, econômicas e culturais balançaram os pilares que mantinham erguidas a aparente – embora conflituosa – ordem do mundo. Bauman, em uma citação ao livro “A Nova Desordem Mundial”, de Kenneth Jowitt, diz: “A

imagem da desordem global reflete, antes, a nova consciência (...) da natureza essencialmente elementar e contingente das coisas que anteriormente pareciam tão firmemente controladas ou pelo menos tecnicamente controláveis”⁶⁸.

Por este caminho, o sociólogo polonês analisa o conceito de globalização, fazendo ligação com o término da divisão do mundo em dois blocos (Guerra Fria) que dava a sensação de “totalidade”, no sentido de que se sabia onde e com quem estavam os poderes que ditavam a ordem mundial. Com o fim desta bipolaridade uma nova concepção surgiu deslocando-se da “totalidade” para a “descentralidade” do mundo, creditando a esta nova ordem (ou desordem) um impulso para a era da globalização.

A partir daí a ideia de Estado, regulador de um território delimitado geográfica e politicamente, mantenedor da ordem, das demandas e mudanças dentro de sua restrita área, começou a mudar. De certa forma paradoxalmente, porque ao término da Guerra Fria (fim do mundo bipolarizado) surgiram inúmeros países e etnias reivindicando uma soberania estatal causando a multipolarização política do mundo.

Havia “etnias” esquecidas ou de que nunca se ouvira falar – mortas há muito tempo e renascidas ou antes inexistentes e agora devidamente inventadas -, muitas vezes pequenas demais, carentes e incompetentes demais para passar em qualquer dos testes tradicionais de soberania, mas mesmo assim a reivindicar Estado próprio, com todo o aparato de soberania política e o direito de legislar e policiar a ordem no seu próprio território⁶⁹

Mas esta disseminação do poder político em vários estados ocasionou justamente a perda do poder do Estado como soberano de seu território, por serem a maioria deles dependentes das grandes forças econômicas mundiais. O papel do Estado perdeu mais força, aprofundando sua condição de mero regulador frente as forças econômicas mundiais.

⁶⁸ BAUMAM, Z., 1999, p.65.

⁶⁹ Ibid., 1999, p.72.

3.2.2. Movimentos globais

Com a abertura política, os mercados mundiais, representados pelas empresas multinacionais expandiram-se e infiltraram-se por todo planeta. Mas as multinacionais encontraram novos desafios na iminência do novo milênio. Já não bastava espalhar seus mercados, mas preparar um terreno mais favorável para o consumo de seus produtos. As questões econômicas não esgotaram o conceito “globalização”.

Para explicar as complexas mudanças que rumam em todas as direções, Dreifuss analisa a globalização em três esferas diferentes, mas que se completam: mundialização, globalização e planetarização. A primeira, mundialização, “lida com mentalidades, hábitos e padrões; com estilos de comportamento, usos e costumes e com modos de vida, criando denominadores comuns nas preferências de consumo das mais diversas índoles”⁷⁰. Desta forma, passamos a consumir não apenas produtos na ponta de venda, mas a consumir, a todo o momento, formatos culturais homogêneos que se espalham em todo mundo, independente de quão diferente for a cultura local. Há uma imposição que foge do campo material e atinge o psicológico, criando novas necessidades muitas das vezes completamente antagônicas com os costumes nativos.

A circulação dessa força é diretamente dependente dos meios de informação, que acompanham e difunde este grande processo de homogeneização em grande escala. Exemplo disso são os, chamados por Dreifuss, “comunicadores planetários” como o grupo Time-Warner, que detém grande parcela da produção de conteúdo – informativo e de entretenimento - no mundo. Os resultados da captura desses modos sob as redes globais de comunicação geram fenômenos que ORTIZ traz à luz para análise:

Marlboro, Euro Disney, fast-food, Hollywood, chocolates, aviões, computadores, são os traços evidentes de sua presença envolvente. Eles invadem nossas vidas, nos constroem, ou nos libertam, e fazem parte da mobília de nosso dia-a-dia. O planeta, que no início se anunciava tão longínqui, se encarna assim em nossa existência, modificando nossos hábitos, nossos comportamentos, nossos valores⁷¹

⁷⁰ DREIFUSS, R. A., 1996, p.136.

⁷¹ ORTIZ, R., 2006, p.8.

Articulando Bauman e Dreifuss, a globalização focaliza as transações no âmbito financeiro e informacional, acompanhando também a teoria crítica de Milton Santos, para quem os pilares da globalização são justamente suportados pela livre circulação de dinheiro e informação de forma desterritorializada (2009). Com autonomia perante as fronteiras geopolíticas, a movimentação de capital e informação está diretamente vinculada com a facilidade e velocidade que os meios eletrônicos proporcionam às grandes corporações movimentarem seus recursos e investimentos. O capital digital flutuante deixa refém da estabilidade ou instabilidade, ou até mesmo do humor do mercado, bolsas de valores e economias de todo o mundo.

À procura de mão de obra barata, grandes empresas instalam suas linhas de produção em países periféricos, mantendo no país de origem apenas departamentos que dizem respeito às questões administrativas. A ausência de barreiras também facilita a formação de oligopólios transnacionais que por sua vez dificultam as concorrências nacionais de países mais fragilizados e sensíveis ao mercado mundial.

Esses dois processos, mundialização e globalização se completam e se viabilizam com a planetarização. Este último conceito de Dreifuss caracteriza a reformulação da gestão dos aspectos transnacionais. Este campo lida com questões que fogem às autonomias dos Estados. Surgem organismos transnacionais que estendem seus braços sobre o globo e se situam acima, em um teto político e econômico, operando e delegando questões de cunho planetário, caso de instituições como o Banco Mundial e o FMI. O vínculo de diversos países com instituições desta magnitude cria dependências que aprofundam os efeitos da mundialização e da globalização.

3.2.3. Por outras negociações

Todo esse processo que vem se intensificando nos últimos vinte anos, caracterizado em resumo pelos efeitos da explosão da “globalização” é fundamental para entendermos como os países periféricos, e por isso mais vulneráveis as mudanças, lidam com esta situação. A análise por tanto se limitará à América Latina e especificamente ao Brasil, onde o objeto proposto se situa.

De acordo com alguns autores, paradoxalmente à globalização, à circulação de signos culturais hegemônicos e à comunicação de massa, forças opostas também se fortaleceram em busca de resgate e de releituras dos saberes e identidades locais. Esta visão oriunda dos Estudos Culturais vem de encontro às teorias hegemônicas em voga até então como a conhecida formulação da Teoria do Imperialismo Cultural, por SHILLER. (THOMPSON, 1995)

Nesta época, pós Segunda Guerra mundial, a América Latina e, portanto o Brasil estavam passando por crescente processo de industrialização. Foi neste período que os movimentos de êxodo do campo ganham força, num processo de saturação das grandes cidades, tanto no seu espaço habitacional como na demanda por trabalho. Neste momento estados latinos passavam por uma forçada modernização imposta pelos mercados internacionais o que causa um “descompasso moderno” (em países como o Brasil por exemplo, a grande maioria da população ainda era de procedência agrária).

As vias do progresso atropelavam qualquer barreira local para galgar seus objetivos, baseados no triunfo da modernidade. Sobre esta situação Barbero concluiu:

(...) existiram duas correntes. Uma identifica o progresso nacional com o da classe que o orienta e com o esforço de industrialização. Outra, presente nos países caracterizados social e culturalmente por aquilo que Darcy Ribeiro chama de ‘povos testemunhos’, pretende conciliar a nova nacionalidade com aquela outra Nação que existia antes e que ‘vem de baixo’. Para uns, o decisivo era industrializar-se e assim alcançar o *status* de nações civilizadas; para outros, sempre houve uma forte tensão entre a necessidade imperiosa de industrialização e a consciência de sua diferença como Nação em particular.⁷²

O que houve no Brasil (e em toda a América Latina) foi uma transformação forçada, devido às pressões, para uma nação com características modernas – baseada nos modelos exteriores. A modernização não foi pensada de dentro para fora, tanto que um dos aspectos mais visíveis da modernização em nosso território foi a invasão de símbolos culturais estrangeiros. Junto a isso ocorre a mudança de perspectiva sobre as heterogeneidades culturais, que em meio a um movimento positivista de afirmação da unidade nacional, folcloriza as peculiaridades e

⁷² BARBERO, J. M., 2003 p.229.

homogeneíza a olhar sobre os costumes e a cultura, como vimos também na perspectiva do cinema e educação.

Num momento em que a busca pela “legitimação nacional” era imprescindível para “os novos estados modernos”, esta legitimação foi procurar respaldo justamente na massa que se formara nos centros urbanos. O Estado lançava mão da comunicação de massa e viu mais tarde que era interessante manter as concessões dos canais em seu domínio, privilegiando grupos que compartilhavam os mesmos interesses políticos.

Para um melhor exame da atuação dos meios de comunicação de massa na América Latina é necessário, segundo Barbero, considerar “o descompasso entre Estado e Nação e o modo desviado de irrupção política das massas na América Latina”.⁷³ Sugere então, que analisemos não somente as mensagens, os meios ou os receptores, mas sim o que chama de mediações. Essas mediações, metaforicamente, fazem o papel de um filtro receptor onde em seu entrelace encontra-se uma espessa trama por onde a mensagem passa a produzir sentido. As relações no trabalho, na comunidade, na igreja, na família, na escola, em fim, todo bojo de coisas que individualizam o olhar e direcionam o entendimento perante o mundo.

Outros autores já haviam expressado - não usando o termo mediação - uma busca pelo entendimento desse conceito. Lazarsfeld, Berelson e Gaudet, através de uma pesquisa sobre como a propaganda eleitoral de 1940 impactava os eleitores, deduziram que “laços das pessoas com família, amigos, colegas de trabalho e outros poderiam exercer forte influência no comportamento ligado à comunicação de massa”⁷⁴

Nas mediações socioculturais encontramos uma interessante arena de negociação no que tange às reivindicações de movimentos sociais, que veem nos meios de comunicação um espaço possível de representação. Surge a possibilidade de formação de núcleos comunitários de comunicação a partir da

⁷³ Ibid., 2003, p.240.

⁷⁴ DEFLEUR, M., e BALL-ROKEACH, S., 1993 p.209.

apropriação de novas ferramentas disponíveis com a difusão e barateamento das tecnologias da informação.

Sobre a importância da comunicação comunitária hoje como ferramenta de representação e conquista de legitimidade na sociedade, podemos também recorrer a Muniz Sodré. Em *O Monopólio da Fala*, discorre sobre as contradições da programação homogênea da TV com a diversidade social e de costumes do Brasil:

Ao Brasil urbano e cosmopolita, cujo universo sócio-cultural tende a ser representado pelos mass-media, contrapõe-se um Brasil de expressões culturais diversificadas ou heterogêneas – às quais pode-se dar os nomes de concorrenciais, diferenciadas ou ainda alternativas. (...) Mas essa diferenciação é negada pela cultura tecnologizada (urbano-industrial), cujo símbolo mais eficaz é hoje a televisão⁷⁵.

Veículos alternativos de comunicação começam a surgir e reivindicações por uma reformulação no sistema de comunicação se faz presente. Estes movimentos começam a ganhar força em fases bem delimitadas na história recente do país, como resumem Festa e Silva:

A primeira fase, que corresponde ao período de 68 a 78 – entre o AI-5 e a abertura política (...) a segunda fase, de 78 a 82, período da explosão social, eleições nacionais [e] abrandamento das restrições políticas (...) e o terceiro período, de 82-83, caracteriza-se por uma atomização do processo de comunicação popular e alternativa na mesma medida que reflete a incapacidade das forças de oposição para articularem uma alternativa política à crise atual vivida pela sociedade brasileira⁷⁶.

Algumas instituições também abraçaram a causa, como foi o caso de um setor da Igreja Católica. Na Carta dos Comunicadores, de 1984, a CNBB (Confederação Brasileira dos Bispos do Brasil) protesta diante do fato de as concessões dos meios de comunicação estarem sob o domínio de pequenos grupos, e critica a posição contrária dos meios de comunicação convencionais às reivindicações populares.

Diferentes movimentos surgiram no sentido de uma melhor representatividade pelos meios de comunicação. E entendiam que para isso era de fundamental importância a descentralização dos veículos e a democrática

⁷⁵ SODRÉ, M., 2001 p.124.

⁷⁶ FESTA, R. D., e SILVA, C. E. L., 1986: p.10.

concessão (dando voz as diferentes classes sociais). O debate sobre estas questões se insere em pontos que dizem respeito aos Direitos Humanos. Exemplo disso está na “Declaração de Princípios sobre a Liberdade de Expressão”, da Organização dos Estados Americanos (OEA):

a igualdade de oportunidades para receber, buscar e divulgar informação por qualquer meio de comunicação sem discriminação, por nenhum motivo, inclusive os de raça, cor, religião, sexo, idioma, opiniões políticas ou de qualquer natureza, origem nacional ou social, posição econômica, nascimento ou qualquer outra condição social⁷⁷

Com o Estado cada vez mais fluido, a legislação não consegue acompanhar o nível de ineditismo do mercado. Isto provoca uma autonomia dos setores privados perante as redes de comunicação, tornando-as mensageiras dos interesses puramente mercadológicos, sem vínculo algum com posições sociais engajadas.

Com o advento da cabodifusão, movimentos sociais voltaram a se organizar em torno das antigas reivindicações, esperando agora concretizar-se no aparecimento da nova tecnologia. O precursor desse movimento, que reuniu diversas instituições, como partidos políticos e sindicatos, foi o Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), organizado em 1990. A abordagem do Fórum gira em torno do controle público para além da política de concessões e sim no âmbito de os meio de comunicação estarem abertos para uma maior participação popular.

Mas não era apenas através dos meios legais que as reivindicações tramitavam. Na década de 80 e 90 surgiram grupos produtores de vídeos populares, TVs e rádios comunitárias sem concessão (piratas). No caso dos vídeos populares, a produção era feita pelos próprios atores sociais que exibiam os vídeos em espaço público criando um novo conceito e estrutura de comunicação. Porém, este assunto ganhará maior aprofundamento em capítulos posteriores.

3.2.4. Novos caminhos

A notícia era sobre a aquisição, pela News Corporation, no dia 01/08/2007, do Down Jones, grupo que detém o Financial Times, um dos mais importantes

⁷⁷ Guia de Direitos Humanos: Fontes para jornalistas, 2003 p.35.

jornais financeiros do mundo. O conglomerado de mídia de Rupert Murdoch somou esta aquisição a suas dezenas de jornais, redes de televisão, portais e estúdios de cinema. Além dele, um pequeno grupo de poderosos empresários concentra quase toda a produção da “indústria cultural” no mundo, que veiculam todos os dias a paisagem bidimensional (agora também tridimensional) do planeta, através do espaço midiático.

Um emissor, diversos receptores. Uma das principais características da cultura de massa. Os Estudos Culturais, que tem Stuart Hall como um dos seus teóricos fundadores, procura pensar a cultura de massa a partir das minorias e suas relações com o fluxo simbólico massivo. Hall pontua transformações ocorridas na concepção de identidade, para entender como estas se dão na modernidade tardia. Em *A identidade Cultural na Pós- Modernidade* esclarece bastante esta posição de Hall. Porém, já no início dos anos 1980, no texto “Codificação/Decodificação”, o sociólogo jamaicano mostrava as primeiras percepções sobre a recepção:

A mensagem é uma estrutura complexa de significados que não é tão simples como se pensa. A recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação. E a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear⁷⁸

Se a cadeia produtiva não opera de forma unilinear, os sujeitos, frente a diversos “sistemas de significação e representação cultural” (HALL, 2002) também não são mais unificados, e sim, descentrados, o que ele denomina como “sujeitos pós-modernos”. Porém, Hall insiste que este não seria um sinal de destruição das identidades, mas sim de sua transformação dentro da lógica da globalização, numa articulação entre o global e o local.

Na América Latina, Néstor Garcia Canclini desenvolve, ainda na perspectiva dos Estudos Culturais, teorias que corroboram as ideias de Hall e vão mais além à questão dos “usos”, que mais nos interessa aqui diretamente. Uma passagem de Canclini exemplifica bem esta posição.

⁷⁸ HALL, S., 2006, p.334.

Os indígenas frequentemente buscam se utilizar das técnicas mais avançadas de produção e consumir bens industriais; reclamam também, um maior acesso à educação e às comunicações de massa. Ainda que subsistam movimentos étnicos resistentes à ocidentalização, amplos setores vêm se apropriando de conhecimentos e de recursos tecnológicos e culturais modernos⁷⁹

A observação de Canclini na citação acima exemplifica bem, tanto a teoria de Hall sobre o sujeito pós-moderno, descentrado, quanto as negociações sugeridas por Canclini na construção de identidades. Podemos ainda explorar o mesmo exemplo para refletir sobre uma questão proposta por outro pensador latino-americano, Jesús Martín-Barbero.

No livro, *Dos Meios às Medições*, o teórico colombiano analisa a presença dos meios massivos de comunicação (principalmente o cinema e o rádio) na construção das identidades nacionais nos países da América Latina. Os indígenas, como no exemplo de Canclini, e outros grupos minoritários, foram, segundo Barbero, aliados do processo desta construção de identidades nacionais.

A reivindicação, portanto, por espaço nos meios massivos e de produção de conteúdo que visam legitimar tais grupos, surge como efeito da amplitude do acesso, possibilitado pela própria lógica mercadológica de venda de aparelhos técnicos de produção cada vez mais baratos e de simples operação e desenvolvimento de tecnologias da informação que permitem a veiculação de produções independentes.

O surgimento de festivais destinados à produção independente como o “Festival Visões Periféricas”, e o “Festival Internacional Cine Cufa”, ou de temática etnográfica como o “Festival de Filmes Etnográficos” forma um circuito onde alguns movimentos sociais ligados à produção de filmes divulgam e compartilham suas experiências, numa rede já entrelaçada e independente dos meios convencionais de veiculação e difusão de produtos culturais. É neste contexto que o Cineclube Caravelas vem atuando, seja localmente ou através desta rede alternativa de comunicação, buscando por meio da produção de filmes, sejam ficcionais ou documentais, possibilitar um outro olhar e resignificando as identidades locais tradicionais.

⁷⁹ CANCLINI, N. G., 2006 p.198.

4. Engajamento e poética : uma análise dos filmes

O papel indiscutivelmente funcional da arte encontra-se na ideia do conhecimento, onde o efeito é expresso como choque, como catarse.

Tarkovski

A fim de analisar produções realizadas pelo Cineclube Caravelas, escolhemos como objetos para estudo três filmes: “Lia”, “Não Mague de Mim” e “É tudo Mentira”. O critério de escolha das três obras baseou-se numa tentativa de abarcar diferentes estilos e modos de produção encontrados numa filmografia que abrange vinte obras.

O método de análise parte de dois ângulos diferentes, mas que se complementam: um externo, outro interno⁸⁰. A análise externa revela o contexto sociocultural, político e de articulações interpretativas. Para tanto, faremos descrições de cenas e diálogos chaves que possibilite o entendimento para a análise dentro do contexto específico. A interna considerará o filme em relação ao seu estilo e elementos das narrativas.

Embora esta última abordagem de análise tome emprestado ferramentas ligadas a uma concepção estruturalista, olharemos para os filmes por um prisma predominantemente cognitivista (STAM, 2012). A justificativa dessa escolha se apoia nas próprias características dos filmes em questão e da motivação da presente pesquisa, que integram de maneira fundamental perspectivas que tangem aspectos comunitários, educativos e do popular.

Para melhor pontuar o método e fases da análise, sugerimos cinco subdivisões:

- a. Descrição e relações contextuais
- b. A característica básica de sua construção
- c. Protagonistas e os conflitos desenvolvidos
- d. Desenvolvimento do tema e o estilo do filme
- e. Resolução do tema

⁸⁰ Optou-se por usar tais terminologias, ao invés das clássicas “cognitivas” e “estruturalistas” no intuito de buscar uma complementaridade dos dois modos de análise.

As análises, já que referentes a filmes inseridos em universo bem delimitado, num campo de articulações com a comunicação comunitária (como já visto), se valerão de interpretações que considerarão como fundamental a relação próxima do emissor, senão entrelaçada - ou mesmo confundida - com o receptor. Esta simbiose emissor/receptor ganha mais força ao sabermos que todos os atores são moradores de Caravelas são voluntários, a maioria ligada ao Movimento Cultural Artemanha.

Outro ponto já mencionado, mas relevante ser lembrado nesse momento de análise das obras, é que embora os três filmes

4.1. Lia

Tabela 1: LIA

Ficha Técnica	
Título	Lia
Ano	2007
Duração	09'50''
Direção	Jaco Galdino
Gênero	Ficção
Produção	Cineclube Caravelas
Realização	Parque Nacional Marinho dos Abrolhos; Mangroove Projects
Sinopse	
<p>A menina Lia mora numa área rural e vai visitar a cidade. Durante o dia tenta, sem sucesso, ler para as pessoas um misterioso texto de um livro que carrega sempre consigo. Somente ao final do dia, uma senhora idosa escuta a historia da menina.</p> <p>“Lia’ foi o primeiro filme realizado pelo Cineclube Caravelas, resultado das oficinas de produção audiovisual ministradas pelo cineasta Josias Pereira, oferecidas pelo “Mangrove Action Projects”</p>	

em parceria com o Parque Nacional Marinho dos Abrolhos.

Participou do Festival Visões Periféricas, de 2007, ganhando o prêmio de melhor filme escolhido pelo júri popular.

a. Descrição e relações contextuais

A primeira cena do primeiro filme do Cineclube Caravelas é simbólica: o mangue. Ou melhor, um catador de caranguejo no mangue – personagem de Dó Galdino, morador de Caravelas e diretor artístico do Movimento Cultural Artemanha. O catador é pai da menina Lia, que aparece correndo entorno do mangue. Enquanto o pai chama a filha para ir à cidade, Lia corre até uma cabana, onde, escondido no fundo de um cesto de brinquedos, pega seu livro, o qual imediatamente abraça.

Chegando de barco na cidade, Lia passa por alguns pescadores que estão preparando uma rede de pesca. A menina dá bom dia aos homens e pergunta: “Posso contar uma história”? Os homens respondem que sim. Lia começa então a ler: “Na primeira noite...” Porém, imediatamente ao início da leitura, um homem aparece pedindo ajuda aos pescadores para resolver algum problema imediato. Lia fica sozinha, fecha seu livro e caminha a procura de outras pessoas, a fim de ler sua história.

Numa esquina, encontra uma banda marcial formada por jovens. Aproveita o intervalo após o término da música, dá bom dia aos meninos e pergunta: “Posso contar uma história”? Os meninos consentem ao pedido. Lia abre seu livro, mas antes que comece, o professor de música aparece dizendo em tom repreensivo e rígido, se dirigindo aos músicos aprendizes: “Alô, alô, alô! Hora do ensaio! Acabou a moleza! Vamos em embora!” Lia, torna a abraçar seu livro e a caminhar cabisbaixa pela cidade.

Numa praça, encontra alguns colegas, que se divertem brincando em gangorras e balanços. Uma menina pergunta: “O que é Lia?” E Lia responde: “É que eu quero contar essa história...” A colega pede a todos que parem de brincar e

os chamam para ouvir a história de Lia. Com todos os colegas sentados em volta formando uma roda, a protagonista dá início à leitura. Mas, novamente é interrompida, dessa vez por um homem que estaciona seu carro ao lado da praça, abre o porta-malas – revelando uma chamativa e potente aparelhagem de som – e liga o rádio bem alto, impossibilitando a leitura de Lia.

É interessante perceber que esta cena, metaforicamente, apresenta críticas pertinentes às transformações que alguns costumes locais vem passando. O carnaval de Caravelas é reconhecido por seus tradicionais blocos de rua e antigas escolas de samba. Porém, com o surgimento dos trios elétricos, a cidade começou a ser procurada por um novo público, sem vínculos com a cidade, que ocasionou num enfraquecimento dos blocos e escolas, além de ter afastado os mais velhos da brincadeira⁸¹.

Portanto, analisando alguns índices da cena em questão que apontam e fundamentam tal crítica, o homem que estaciona seu carro, ao sair do veículo, revela ser diferente dos outros personagens que até então apareceram no filme. Esse, primeiramente, tem a pele muito clara, diferente da pele predominantemente morena dos pescadores, de catadores de caranguejos e mesmo das crianças. Ele está usando roupas, que parecem ser de marca, e boné, ao estilo de um jovem da cidade grande, ou seja, de outro lugar.

A música que toca ao ligar o rádio é do gênero que costuma tocar nos trios elétricos. Ao término da cena, um detalhe sutil ridiculariza o rapaz. Depois que abre a mala e liga o som alto, ele encosta-se ao carro e começa a falar no celular (outro símbolo ligado ao jovem de cidade grande), o que seria no mínimo uma tarefa difícil, devido ao volume da música.

O olhar de Lia é de tristeza e decepção, ao ver seus amigos se levantando e indo embora. Outra observação, é que algumas crianças levaram as mãos aos ouvidos, numa clara reprovação à música. Mais uma vez, a menina tornava a ficar sozinha, caminhando com seu livro.

⁸¹ A história do carnaval de Caravelas, assim como uma crítica em relação aos trios elétricos foi tratada como tema de um documentário produzido pelo Cineclube Caravelas, chamado “Outros Carnavais”.

Lia agora encontra dois garotos que carregam troncos de lenha em seus ombros. Os meninos param suas atividades para ouvir a história. A pausa dura poucos segundos, até um homem mais velho com olhar de reprovação dizer: “Vamos embora”. No sentindo de voltar ao trabalho. Os meninos tornam a colocar os troncos em seus ombros e seguem, deixando a menina mais uma vez sozinha.

Esta cena denuncia outro aspecto da realidade de Caravelas. A pobreza de algumas localidades, que levam ao trabalho infantil em carvoarias clandestinas. Os gestos dos dois meninos são bem reveladores nesta cena, pois, no momento que avistam seu pai (ou patrão) se aproximando, um cutuca o outro por traz de maneira ansiosa, enquanto o outro menino olha de lado desconfiado e temeroso de sofrer reprovações.

Os meninos seguem caminhando em direção a um forno de queima de lenha (comuns na região). É interessante notar que a sequência da caminhada dos meninos é intercalada com um close no rosto de Lia, que acompanha com os olhos o destino dos meninos. O enquadramento, com a câmera posicionada levemente abaixo dos olhos de Lia, privilegia o olhar de Lia com ares de reflexão sobre o fato, transmitindo tristeza e pesar. Os meninos adentram ao forno, onde não apenas se queima lenha, mas também a infância. Enquanto Lia, ao fundo, volta a caminhar com seu livro nos braços.

Andando por uma rua – mas não por uma rua qualquer, a rua é a “Avenida”, lugar de origem dos que fundaram o Movimento Artemanha e consequentemente das pessoas envolvidas nas produções do Cineclube Caravelas⁸² – Lia senta em um banquinho, a frente de uma casa. Desta vez não é ela que toma a iniciativa de abordar uma pessoa que a escute, mas sim uma senhora, que usa na cabeça um lenço branco característico do candomblé, muito respeitadas dentro do candomblé e tidas como dignas de sabedorias. A senhora dá início ao seguinte diálogo com a menina.

- Por que, minha filha, que está tão tristezinha assim”?

- Porque eu quero ler a minha história e ninguém quer ouvir. Disse, Lia.

⁸² GALDINO, J., Entrevista concedida a Roberto Oto Loureiro de Oliveira, 01 fev. 2013.

- Mas eu quero ouvir, minha filha, pode contar que eu quero ouvir.

E assim, Lia abriu seu livro e finalmente encontrou ouvidos para sua história:

“Na primeira noite, ele se aproxima e colhe uma flor de nosso jardim, e não dizemos nada. Na segunda noite, já não se esconde, pisam nas nossas flores, matam nosso cachorro, e não dizemos nada. Até que o mais fraco deles invade a nossa casa e rouba-nos a lua. E conhecendo nosso medo, rouba-nos a voz da garganta, e como não dissemos nada já não podemos dizer nada”.

Enquanto lia, a imagem do rosto da menina era intercalada com a dos olhos atentos da senhora, que ouviu pacientemente Lia contar toda a história. Ao final, ainda disse à garotinha: “Fico muito satisfeita de você contar. Muita alegria de você dizer sua poesia”. Lia corresponde com um belo sorriso, ao passo que a senhora a abraça acolhedoramente. A última cena, um plano aberto às mostram abraçadas.

Em seguida, antes do término, se inicia uma música enquanto fotos de arquivos de moradores de Caravelas são exibidas em sequência, destacando gestos, rostos e características do cotidiano local.

b. A característica básica de sua construção

A narrativa de “Lia” se dá de forma linear, numa arquitetura lógica e racional. Os acontecimentos são apresentados de forma natural como se sucedem: começo, meio e fim. Pai e filha partem de barco de uma área rural em direção à cidade e, ao chegar, a protagonista caminha pelas ruas e relaciona-se com outros personagens a fim de contar sua história, até que por fim consegue. Privilegia-se uma estrutura realista, priorizando-se o desenrolar das ações inseridos nas cenas.

c. Protagonistas e os conflitos desenvolvidos

O filme tem uma protagonista, a menina Lia, que dá nome à obra. Logo quando o título aparece na tela, Lia passa correndo de um canto a outro do quadro. Em seguida, seu pai, após catar alguns caranguejos começa a chamá-la, destacando e apresentando logo no início seu papel protagonista.

O principal conflito desenvolvido é justamente de a menina batizada com o nome de Lia não conseguir ler sua história, pois não encontra ninguém que a

ouça, sempre interrompida por alguma ocorrência que toma para si a atenção, relegando a leitura como segundo plano.

d. Desenvolvimento do tema e o estilo do filme

Privilegia-se uma estrutura realista, com quadros que optam em sua maioria pela profundidade de campo. De acordo com Bazin, tal escolha reforça a impressão da realidade do que está sendo apresentado.

Permite a uma ação desenvolver-se durante longo período de tempo e em vários planos espaciais. Como o foco permanece nítido desde as lentes da câmara até o infinito, o diretor tem a opção de construir inter-relações dramáticas dentro do enquadramento (isso é chamado de *mise-en-scène*), em vez de entre os enquadramentos. Bazin prefere tal filmagem de profundidade de campo às construções de montagem por três razões: é inerentemente mais realista, alguns eventos demandam esse tratamento mais realista, e confronta nosso modo psicológico normal de processar eventos, chocando-nos dessa forma com uma realidade que frequentemente não conseguimos reconhecer⁸³

Importante frisar que o uso de tal técnica está totalmente de acordo com a intenção do diretor, que expõe claramente sua predileção pelo documentário, e que nas ficções procura destacar aspectos da realidade:

Quanto a ficção, eu gosto de ficção quando ela trata, narra, questões que estão relacionadas com a realidade das pessoas. Quando ela fala ela trata daquelas questões que em algum momento vai servir de reflexões, vai questionar, vai colocar em xeque algumas questões. Então, quando a ficção tem esses fundamentos, tem esses princípios, têm essas preocupações, eu acho interessante, e bom de fazer, gostoso de fazer.⁸⁴

A história que a personagem Lia conta ao final, no entanto, também é das mais significativas, pois leva a uma “moral” que reivindica prioritariamente a voz, a comunicação. Nesse sentido a própria personagem do filme serve como metalinguagem do tema proposto, é uma voz que procura seu espaço para falar, e que mesmo encontrando pelo caminho diversas situações e condições que a fazem calar, a tristeza só dá lugar ao sorriso no rosto quando consegue, enfim, se expressar. Por outro lado, a história do livro de Lia serve como um aviso, como uma forma de chamar a atenção para o momento sensível que vem passando, mas também, para as novas ferramentas e possibilidades que surgem.

⁸³ ANDREW, 2002, p.129.

⁸⁴ GALDINO, J., Entrevista concedida a Roberto Oto Loureiro de Oliveira, 01 fev. 2013.

Os significados não são apresentados no filme de forma pronta e determinados, a construção privilegia a percepção da obra. Citando TARKOVSKI: “(...) A imagem artística não deve evocar nenhuma associação além daquelas que expressam a verdade”.⁸⁵

A ausência de músicas e de locações em estúdio também enfatiza o realismo. Todas as cenas foram captadas em lugares e ruas da cidade de Caravelas sem a fabricação de cenários, aspecto também considerado por Bazin como importante técnica para se alcançar o realismo:

O filme depende primeiro de uma realidade visual e especial, o mundo real físico. Assim, o realismo central do cinema não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam e cinema.⁸⁶

Ou seja, considerando o claro objetivo de o Cineclube Caravelas ter como proposta a valorização da cultura e de identidades tradicionais de raízes locais, a escolha do estilo realista é uma apresentação estética que ao encontro de seus objetivos sociais.

e. Resolução do tema

O filme pode ser lido como uma crítica ao individualismo e a um cotidiano marcado pelo tempo objetivo do trabalho. É possível mesmo uma reflexão por meio de uma dicotomia Kairos e Chronos, o tempo regido pela experiência, que privilegia algo oportuno, de um lado – representado por Lia e, ao final, também pela vovó - e o determinado pelo relógio, pelo tempo que se mede, do outro – representado por todos os outros personagens. Considerando-se as tradições culturais locais, de origem afro-indígena, de pescadores e artesãos, e a iminente influência – ou mesmo “ameaça” - de uma lógica externa diferente, que valoriza empreendimentos ligados ao grande capital, a impossibilidade de parar por alguns instantes para escutar a história de Lia pode simbolizar o distanciamento aos valores tradicionais locais que pretendem ser resgatados por meio das artes, incluindo as próprias produções audiovisuais do Cineclube Caravelas.

⁸⁵ TARKOVSKI 1998, p.131.

⁸⁶ ANDREW, 2002., p.115

Os significados possíveis do filme são potencializados diante daqueles que reconhecem o “fora de campo”, o ambiente e, inclusive, os atores que representam os personagens. Estão estreitamente ligados aos aspectos sociais e culturais do local, o que reforça o uso das produções audiovisuais como uma ferramenta de reflexão a partir do reconhecimento e identificação tanto do ambiente em que transcorre a trama quanto dos atores que a representam.

Nesta perspectiva podemos acompanhar o conceito de AUMONT sobre “fora do campo”. Sendo o espaço “invisível”, mas que integra e interfere no campo mostrado pelos limites do quadro cinematográfico.

O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenários etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente pelo telespectador, por um meio qualquer⁸⁷.

No caso de filmes como os do Cineclube Caravelas, a noção de vínculo tratada na citação de Aumont ganha força e ultrapassa os limites da obra cinematográfica em questão, devido a forte aderência com a realidade local. E as escolhas técnicas de narrativa contribuem para isso, no caso de Lia.

4.2. Não Manguê de Mim

Tabela 2: não manguê de mim

Ficha Técnica	
Título	Não Manguê de Mim
Ano	2008
Duração	19'10''
Direção	Jaco Galdino
Produção	Cineclube Caravelas
Realização	Pastoral da Juventude; Movimento Cultural Artemanha; Parque Nacional Marinho dos Abrolhos; Mangroove Project

⁸⁷ AUMONT, 1995., p. 25.

Sinopse

Não mangue de mim narra a história da intricada relação de homens e orixás com o manguezal, berçário da vida marinha e substrato de cosmologias afro-brasileiras. Da lama do mangue, Nanã molda diversas formas de vida; das águas do rio brota a bela Oxum e no encontro com o mar, reina majestosa Yemanjá. Em terra firme, moradores das regiões ribeirinhas celebram São Benedito com o Samba de roda e festejam um novo casal com o embarreiro, ritual coletivo de erguimento de casas de taipa, regado a muita feijoada, cachaça e cantoria. Mas as terras férteis e abundantes dos manguezais de Caravelas estão sendo visitadas por inescrupulosos que aí pretendem erguer uma grande indústria. Os moradores, ajudados pelo caipora e outros entes invisíveis, resolvem se erguer e dizer não. Não Mangue de Mim revela a um só tempo toda a força e delicadeza dos laços que unem as pessoas entre si, em defesa de seu modo de vida, e o poder ou axé que essas lutas ganham quando abençoadas pelos seus orixás. Este filme é mais uma produção de vídeo independente ligado ao Cine Clube Caravelas, no extremo sul baiano.

Particiou dos festivais: Festival *Autrés Brasilis* (França); Festival de Cinema e Vídeo de Taguatinga, em Brasília Festival Visões Periféricas 2008.

a. Descrição e relações contextuais

“O Deus supremo nagô encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar os seres humanos”. Esta é a primeira fala do filme. Uma avó sentada na grama, rodeada de crianças explica didaticamente como o mundo e o homem foram criados, por uma perspectiva do candomblé.

Um menino pergunta: “Vó, como foi criado o mangue?”. A explicação se inicia. Primeiro aparece uma representação de Oxum, em uma cachoeira próxima ao mar. A cena dura alguns minutos, até que a voz da avó reaparece em off, explicando sobre Iemanjá, representada por outra atriz, mergulhada no mar.

Novamente as características do Orixá são explicadas didaticamente, enquanto a personagem de Iemanjá apresenta uma performance de dança na praia, rodeada de simbolismos próprios do candomblé. Quando pega um bebê no colo e

caminha em direção ao mar, no momento que adentra neste, um jogo de edição a faz sumir na imensidão de água.

Se no filme analisado anteriormente vimos um estilo livre de efeitos, jogos de edição ou mesmo representações ligadas ao mítico, em “Não Manguê de Mim” a equipe de produção lançou mão de alguns recursos, embora mantenha uma aderência realista forte, por estar buscando representar aspectos religiosos ligados à cultura local. Mais uma vez vemos aqui a característica do autor, supracitada, ter como pano de fundo não apenas o cenário de Caravelas, mas toda sua pujança cultural e social.

O próximo Orixá a ser representado é Nanã Buruku, quem da lama moldou o Homem. Neste trecho do filme, a representação da criação, da modelagem do Homem mostra um personagem literalmente saindo da lama do mangue, ou melhor, nascendo, numa atuação significativa que revela o primor e o cuidado estético que a produção do filme apresenta. A força da imagem e da representação busca valorizar o mangue, mostrando-o como berço da vida.

A partir a linha entre ficção e documentário se torna tênue. Cenas do cotidiano de Caravelas são exibidas: meninos brincando no rio, mulheres preparando o biju, alguns pescadores trançando redes, outros pescando. A mescla entre ficção e documentário se dá de maneira tão natural que nem salta aos olhos, acompanhando, mais uma vez, o próprio objetivo do diretor:

A gente tem essa preocupação de mostrar as pessoas, uma coisa mais verdadeira. É uma crônica do dia-a-dia das pessoas, da vivência, da realidade, das experiências das pessoas. Até mesmo as ficções tem essa preocupação de narrar esse dia a dia, essas experiências.⁸⁸

As cenas do cotidiano serviram como “ponte” de uma representação de alguns Orixás que preparou o início da história que começa a seguir. A cena mostra três mulheres pisando no barro, enquanto cantam. Ao fundo um homem emboça as paredes da casa recém-construída, numa clara valorização de uma comunidade altruísta, marcada pelos agradecimentos e dispores da ajuda.

⁸⁸ GALDINO, J., Entrevista concedida a Roberto Oto Loureiro de Oliveira, 01 fev. 2013.

A pé, as três mulheres, que parecem ser mãe, filha e comadre chegam em casa e ao avistar dois homens na porta desta, uma pergunta a outra: “Quem é, comadre, que está lá em casa?” Enquanto a outra responde. “Não sei, vamos lá ver”. Os dois homens chamam a atenção por revelarem claramente não pertencerem ao lugar. A vestimenta composta por calça jeans, sapatos, camisa para dentro da calça e cinto causa certo estranhamento, mas é a maleta na mão de um e os óculos escuros dos dois que indicam e determinam a impressão negativa que o espectador de imediato tem dos dois homens.

A maleta preta quadrada é um símbolo ligado ao de dinheiro, que passa a impressão imediata de que estão ali interessados em comprar algo. Os óculos escuros à individualidade. A mulher cumprimenta o homem da maleta com um aperto de mão, enquanto o outro somente observa, parecendo fazer as vezes de um capanga. Pergunta por Seu Pedro, marido dela, ao passo que esta responde que ele está chegando. Ela mulher pede para que sentem para aguardar enquanto preparará um café.

Mais uma vez, a produção simbólica aqui, que pretende destacar a pureza, a bondade e a gentileza dos moradores locais (de Caravelas) com todos estes gestos da mulher é reforçado por um gesto repugnante do homem com a maleta. Assim que a mulher vira as costas para ele, direcionando-se para o interior da casa para lhe preparar um café, o homem limpa a mão que a cumprimentou na cortina, mostrando repugnância pelas pessoas do local e um caráter hipócrita que esconde algum interesse escuso.

Como se não bastasse, a mulher serve o café fresco ao homem e este diz: “Cheiro gostoso de café! Eu adoro um cafezinho da roça, cheirinho gostoso, da terra...”. E espera apenas a mulher virar as costas para, após fazer uma cara de nojo ao cheirar o copo de café, derramar o líquido propositadamente no chão.

Finalmente Seu Pedro chega. A imagem o valoriza chegando, trazendo nos ombros o remo que carrega na ponta um cesto. O homem da mala diz que tem uma proposta a fazer. Ao se sentarem, apenas os gestos da conversa são vistos, mas claramente mostra a intenção do homem da maleta: comprar as terras de Seu Pedro.

Depois de ouvir atentamente despede-se, inclusive dando um novo adeus antes de adentrar em casa, num gesto amistoso. A cena seguinte, mostra a mulher de Seu Pedro ajoelhada no mangue catando caranguejos enquanto canta. Todos os gestos valorizam aquele ambiente e aquela atividade, que o canto eleva para além de um trabalho providencial para subsistência, mas que está ligada ao modo de vida, à tradição, a uma ordem mítica.

No centro de Caravelas está Seu Pedro vendendo caranguejos na calçada. O homem que lhe fez a proposta se aproxima, acompanhado de uma mulher, pergunta sobre a proposta e dá uma nota de R\$50,00 ao Seu Pedro, pela compra de um caranguejo que custa R\$5,00. “Pode ficar com o troco”. Mais a frente o homem dá o caranguejo a um senhor que está parado próximo à calçada, dizendo que não gosta do crustáceo. Gesto que claramente simboliza a tentativa de “comprar” a decisão de Seu Pedro. Seu Pedro olha de maneira desconfiada quando o homem da maleta vira as costas.

Na cena seguinte, o seguinte diálogo se desenrola entre Pedro e dois amigos pescadores, à beira do rio:

- Compadre Pedro, vem cá, você vai mesmo vender as terras para aqueles homens?

- Fiquei até balançado, estava até pensando ir embora mesmo para a cidade.

Imediatamente o outro amigo de Pedro se manifestou:

-Tá doido, compadre, que isso!

- Compadre, olha, olha! Fazer o que na cidade?! Você já pensou se a gente perde essa beleza toda da natureza?! Pois é dessa terra que a gente tira o nosso ganha pão, homem. Vou dizer uma coisa, você me desculpe, mas Antônio tem razão, você tá é doido! Pois tem muita gente que foi para a cidade e hoje não tem nem o que comer!

- É de vero, o compadre tem razão.... Responde Pedro.

Na cena seguinte, imagens de um encontro da irmandade de São Benedito, na qual Pedro parece ter o papel de rei, se prolonga um pouco, mostrando o costume. Quem chega procurando por Pedro é o homem da maleta e seu capanga. O amigo de Pedro, o mesmo que buscou atentar-lhe sobre o equívoco que seria realizar a venda, o chama. A dança e a música são paralisadas, e todos acompanham Pedro, posicionando-se atrás dele (passando uma postura de união da comunidade) enquanto este conversa com o homem. E assim decorre o diálogo:

- Boa tarde, Seu Pedro. Estou aqui para saber da decisão que o senhor tomou mediante a proposta que eu fiz da compra da sua terra. O senhor já tem uma decisão?

- Não quero vender as terras, não.

- Calma, Seu Pedro, por favor, vem cá. - Puxou Pedro para um canto, mas todos acompanharam.

- Seu Pedro, o senhor está perdendo um grande negócio, por causa de um pedacinho de terra cercada de lama!

A esposa de Pedro interrompe:

- A vida da gente Seu moço é isso aqui mesmo, é daqui que a gente tira tudo que temos.

- Dinheiro um dia acaba, e o mangue, a gente cuidando dele vai durar o resto de nossa vida! - Exclamou Pedro.

- Mas, com esse dinheiro, Seu Pedro, o senhor pode comprar uma casa na cidade e lá viver melhor com sua família – Tentou argumentar o homem com a maleta na mão e ainda de óculos escuros.

- E quem disse que a gente quer morar na cidade? Questionou a mulher de Pedro.

- Vocês querem ficar infurnados nesse lugar igual caranguejo? Tá bom, Seu Pedro, não precisa ir para a cidade. Quando eu construir a minha fábrica aqui, eu

vou dar emprego para todo mundo, Seu Pedro, principalmente para a sua família – Tentou em vão o homem da maleta.

O amigo de Pedro intervém:

- Quem disse aqui que a gente quer ter patrão? O senhor acha que a gente vai deixar de ferrão para virar boi?

- Ter patrão? Louvor a São Benedito! Disse Pedro tirando o chapéu.

- Não tem nada de São Benedito, Seu Pedro, eu acredito é em dinheiro, que Santo?!, Que São Benedito?! Em dinheiro! Dinheiro! – Gritou o homem abrindo a mala que continha maços de notas de cinquenta reais.

- Mais respeito a São Benedito e o mangue! Com licença. – Reagiu Pedro empurrando o homem para fora dali, mandando ele e seu capanga embora.

O diálogo apresentado mais uma vez revela o caráter didático do filme. O objetivo de ensinar e convencer aos moradores de Caravelas, principalmente aqueles que têm suas terras no alvo de especulações as por grandes empresas. Qualquer semelhança com os conflitos relacionados à ameaça de criação da fazenda de carcinicultura nos mangues de Caravelas não é mera coincidência.

Os dois homens, andando por meio a floresta, param ao escutar assobios que parecem vir de todos os lados. Olham ao redor e nada encontram. O enquadramento por trás deles revela, no entanto, a presença de Caipora, encima de um galho de árvore. Os encantamentos do “guardião da mata”, segundo a lenda originária da mitologia tupi-guarani, tem o poder, dentre outros, de confundir os adultos, deixando-os perdidos, quando estes vão à floresta com algum intuito predatório (cascudo 2002).

Quando finalmente Caipora se revela aos homens, dando gargalhadas estridentes, aqueles saem correndo desesperadamente com medo. Este desfecho é bastante significativo, ao passo que mostra a superioridade da comunidade local quando esta, unida com seus conterrâneos e também respeitando suas divindades e

lendas tradicionais, se fortalece, fazendo seus ideais e visões de mundo prevalecer frente às forças e pressão externas.

b. A característica básica de sua construção

“Não Manguê de Mim”, assim como “Lia” tem sua narrativa construída em bases lineares, apresentando o desenrolar da história na ordem cronológica dos fatos. Apenas o início do filme revela um deslocamento, enquanto a senhora ensina às crianças sobre a representação dos Orixás, que acaba servindo como uma introdução didática que reforça o vínculo dos moradores de Caravelas com sua terra.

c. Protagonistas e os conflitos desenvolvidos

Embora a história gire entorno de Pedro, que recebeu uma proposta de compra de suas terras, o verdadeiro protagonista é o manguê, que ganha destaque não apenas no próprio título do filme, mas também na ligação deste com os Orixás. A cena de uma senhora representando Nanã Buruku, divindade responsável pela criação da vida a partir da lama (do manguê), mostra o manguê como o berço da vida, e o relaciona com uma espiritualidade ancestral. Por outro lado, imagens dos diversos recursos naturais que o manguê oferece, desde barro para emboço das casas a caranguejos e mariscos, valorizam o ecossistema. Dessa forma, atribui-se ao manguem valores ligados tanto à dimensão espiritual quanto temporal, e é a busca pela afirmação desses valores que conduz narrativa.

O conflito chave privilegiado pelo enredo está baseado na clássica oposição entre o bem e o mal, de mocinhos e bandidos, atribuindo, de forma até exagerada, estereótipos que reforçam o tempo todo tal dicotomia e conflito. No entanto, tais características são comuns em produções oriundas de setores populares, pois, como vimos, estes setores historicamente ficaram alijados dos processos de visibilidade produzida pelos meios de comunicação.

Claramente busca-se, também por meio de tais estereótipos, defender uma posição política bem clara, de preservação dos recursos naturais, ligando-os a garantia de subsistência da comunidade, contra os “invasores”. Momento conflituoso que o município passava, conforme vimos.

d. Desenvolvimento do tema e o estilo do filme

Mesmo a representação do sobrenatural é realizada por meio de uma linguagem realística. Primeiramente, não há nenhum uso de cenários. Os quadros priorizam o decorrer natural das ações e, mais uma vez, tal estilo vai ao encontro e está de acordo com a proposta do grupo quando produção ficção: destacar os aspectos da realidade que criem identificação e representem as características culturais do local.

A escolha deste estilo reforça o desenvolvimento do tema, que é mostrar de forma clara e contundente a importância da preservação tanto dos aspectos culturais quanto ambientais para a manutenção da qualidade de vida em Caravelas.

e. Resolução do tema

A narrativa opta pelo uso de diversos signos para dar força e importância ao tema. Primeiramente a personificação dos Orixás e em segundo lugar, os gestos e estereótipos bem destacados, como, do lado dos negociantes: maleta preta de dinheiro, o uso de óculos escuros, atitudes hipócritas e desrespeito aos costumes locais. Do lado da comunidade: o vínculo comunitário altruísta, a generosidade, a gentileza e os laços amistosos e familiares.

É significativo também o desfecho, pois Pedro, no momento que conversa com o negociante, tem o apoio, percebido no enquadramento, da esposa e amigos, posicionados atrás dele. Estes não ficam calados, também justificam o porquê de as terras não estarem à venda mais uma vez reforçando sentimento de união comunitária.

A presença do caipora, que zomba do negociante e seu capanga, mostra que não são bem vindos e conclui o sentimento de superioridade dos moradores ao final, protegidos pelas entidades ligadas à natureza.

4.3. É Tudo Mentira

Tabela 3: É tudo mentira

Ficha Técnica:	
Título	É Tudo Mentira
Ano	2007
Duração	10'24''
Direção	(não mencionada)
Produção	Cineclube Caravelas e Environmental Justice Foundation
Realização	Enviromental Justice Foundation; Movimento Cultural Artemanha; Ecomar
Sinopse	
<p>O documentário mostra os danos ambientais causados pela carcinicultura (criação de camarão em cativeiro), a luta e organização da sociedade civil para impedir em Caravelas a implantação da maior fazenda de camarão do Brasil e a criação da Reserva Extrativista de Cassurubá.</p>	

O documentário “É Tudo Mentira” é uma produção que apresenta algumas diferenças, comparada as duas obras anteriores que buscamos analisar. Não apenas por ser um documentário, mas por ter sido produzida em parceria com a Organização Não Governamental Environmental Justice Foundation.

Assim, Jaco Galdino, relata e analisa a importância do documentário:

Para combater a carcinicultura e criar um meio de comunicação alternativo numa cidade sem jornal e rádio onde só se assistia à TV Globo, enfrentamos pessoas muito poderosas: três senadores do Espírito Santo (João Batista Motta/PSDB, Gerson Camata/PMDB, Magno Malta/PR), três senadores da Bahia (Antonio Carlos Magalhães, Waldeck Ornélas e César Borges, ex-PFL, atual DEM) e o então governador do estado da Bahia, Paulo Souto (ex-PFL, atual DEM). E, além do fato de que a família do finado senador ACM controla os meios de comunicação ligados à Rede Globo no estado. Lutamos pela criação da Reserva Extrativista usando o vídeo como uma arma poderosa: foi uma experiência

maravilhosa dar voz e imagem a pessoas que até então não se sentiam representadas. Essas pessoas produziram suas próprias narrativas, disseminando a produção e exibição de audiovisual para mais comunidades, abordando temas ignorados pelos meios de comunicação de massa, criando uma estética alternativa aos padrões dominantes.⁸⁹

Com objetivos claramente panfletários, a fim de fazer campanha contra a que seria a maior fazenda de carcinicultura do Brasil, mostra que por meio da apropriação dos meios de produção audiovisuais, a comunicação pode ser usada como ferramenta de expressão popular, revelando aspectos que geralmente não são tratados na grande mídia. E, neste caso, ter logrado êxito no seu objetivo, pois em 2009, dois anos depois da produção do vídeo e intensa veiculação do filme em Caravelas, a Reserva Extrativista do Cassurubá foi criada.

a. Descrição e relações contextuais

“Isso é tudo mentira deles. Eles são mentirosos”. Assim, com o enquadramento em *closed* no rosto de um homem que fala diretamente para a câmera- que pelo linguajar, face queimada pelo sol e camisa surrada, representa um trabalhador em más condições de vida – começa o documentário que já se revela denunciativo.

O título “É tudo mentira” aparece rapidamente na tela, e seguem cenas impactantes: trator recolhendo destroços de árvores; imagens aéreas de uma fazenda de carcinicultura (imagem que faz saltar aos olhos a fragmentação de uma área de mangue em diversos tanques e piscinões); operários retirando e separando camarões em baldes com gelo. Uma demonstração do impacto gerado pelo empreendimento e da industrialização da atividade na região. As imagens foram editadas como num vídeo clip, em preto e branco e com uma trilha sonora que reforçava a tensão negativa das imagens.

Em seguida, o depoimento de um analista ambiental diz: “Essas áreas que hoje são ocupadas pela carcinicultura antes eram área de reprodução e de moradia do guaiamu e eram áreas muito visitadas pela comunidade para a coleta desses

GALDINO, J., O olhar de um grupo afro-indígena do extremo sul da Bahia. in: Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual. 2009.

organismos”. A entrevista deste e diversos especialistas ao longo do documentário busca conferir uma prova científica do impacto negativo da carcinicultura.

O depoimento seguinte, do professor doutor Jeovah Meirelles, do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Ceará, ressalta problemas relacionados à água, pois as fazendas de carcinicultura despejariam água contaminada no mangue. Ao final da fala, imagens de embalagens de agrotóxicos em closed e manilhas jorrando um líquido no mangue são mostradas. Em seguida, dá-se início a uma série de depoimentos de moradores do município de Cumbe, no Ceará. Um ex-empregado do setor diz: “Eu era responsável por trinta e cinco fazendas, do Ceará ao Rio Grande do Norte. E eu à noite, a gente trabalhando, e eu que jogava na água o metabissulfito por ordem deles”. A força deste depoimento não científico, mas sim testemunhal, é uma combinação que será trabalhada durante todo o filme, corroborando análises científicas com testemunhas dos procedimentos ligados ao empreendimento.

Impactos sociais provocados pela carcinicultura são relatados no depoimento de mulheres que viviam dos recursos do manguezal. Um diz que várias espécies desapareceram e que por pouco não passam fome. Outra reclama da falta de acesso a áreas de mangue, que hoje estão cercadas por muros e portões. E uma terceira denuncia que a promessa de emprego aos moradores locais não foi cumprida.

As denúncias continuam, quando o primeiro morador entrevistado volta a falar, dizendo ter trabalhado nove anos e ter apenas seis meses de carteira assinada. A carga horária era de domingo a domingo e só tinham hora para entrar, às sete as manhã, mas não se respeitava a hora para sair. Imagens de um caminhão sendo carregado com centenas de caixas de camarão são sobrepostas ao depoimento. A representante das marisqueiras da região conclui: “É tudo ilusão”.

Outro morador mostra o que sobrou de áreas que antes era de mangue. A paisagem desertificada é desoladora, assim como as perspectivas do entrevistado. Imagens de algumas crianças caminhando e “sumindo”, a partir de um recurso de edição, remete a um ponto de interrogação no futuro.

A legenda informa que estamos em outra cidade: Canavieiras, Bahia. Os depoimentos seguem o mesmo tom de denúncia dos predecessores, tendo início com um líder comunitário dizendo: “Eles fizeram a propaganda dizendo que iam gerar cinco mil empregos aqui. Hoje, eles mesmos estão dizendo aí que não geram nem duzentos.” Outro pescador vai comparar o período antes da empresa de carcinicultura ter se instalado no município: “Eu pegava até setenta cordas, eu pegava. Hoje eu pego seis cordas”. Referindo-se a quantidade de caranguejo que diminuiu cerca de setenta por cento após a chegada do empreendimento.

Deste ponto em diante, as denúncias dão lugar a almejada solução para a questão, sobretudo em municípios que ainda não sofreram com o impacto dos criatórios de camarão, mas que estão sob pressão, como Caravelas: a criação de uma Reserva Extrativista (RESEX). Após o líder comunitário de Canavieiras dizer que a RESEX beneficia e está “do lado” dos pescadores e catadores, o mesmo analista ambiental que prestou depoimento no início do filme, falando sobre os impactos negativos da carcinicultura, volta agora explicando didaticamente o que é uma Reserva Extrativista. Assim como, novamente o professor de geografia aponta para os benefícios não apenas ambientais, mas sobretudo sociais, que a preservação dos manguezais possibilita.

De Canavieiras para Caravelas. Os depoimentos intercalados de moradores e especialistas continuam. Primeiramente, dois pescadores de Caravelas dizem não acreditar que o empreendimento vai gerar benefícios, criticando, por exemplo, a desvalorização do camarão local devido à produção da espécie exótica em cativeiro. E um deles diz: “Nós vamos continuar na batalha, não vamos ter medo desses tubarões que vêm do estrangeiro, que vêm aqui para região destruir o que é nosso, não.”

O diretor de Unidade de Conservação da secretaria de meio ambiente e recursos hídricos da Bahia afirma que já se declararam contra ao empreendimento em Caravelas. Este tipo de depoimento no documentário aponta para o uso de técnicas de reportagem jornalística, que de maneira geral sempre busca a posição de um representante público para se posicionar sobre alguma questão. A escolha desse depoimento para o documentário mostra também a emergência do tema na

época e como se buscava fazer uso do vídeo como ferramenta de oposição à carcinicultura.

Enquanto o diretor de Unidade de Conservação continua sua fala, destacando as vocações naturais que tem o município de Caravelas, justamente ligadas ao mangue preservado, ao Parque Nacional Marinho dos Abrolhos, a presença periódica da baleias jubartes no litoral, imagens aéreas mostrando todas essas características valorizam e reforçam a preservação do ambiente, numa clara oposição às imagens que foram veiculada logo no início do filme, de um mangue já redesenhado para a atividade industrial em questão.

Em seguida, o então chefe do Parque Nacional Marinho dos Abrolhos lembra que o banco de corais dos Abrolhos concentra a maior biodiversidade da costa do Brasil e que é o manguezal que garante essa biodiversidade. O entrevistado anterior aparece novamente afirmando que o caminho do desenvolvimento sustentável da região está na preservação dessas características locais, sobretudo o mangue. Imagens que revelam uma preocupação estética com a composição das cenas mostram o mangue em vários aspectos. Momento que tem início uma trilha sonora de com matizes regionalistas, que valoriza as imagens e os aspectos locais. Uma legenda, posicionada bem no meio do quadro diz: “Em Caravelas a Coopex pretende instalar a maior fazenda de camarão do Brasil”.

A reunião de doze depoimentos, desde pescadores a especialistas, é exibida ao final do documentário. Todos, em closed, aconselham incisivamente que o caravelenses não aceitem a implantação da fazenda. O título “É Tudo Mentira” surge com o fundo preto, e depois a pergunta: “Você vai cair nessa?”

b. A característica básica de sua construção

A construção do documentário optou por contar a experiência de três cidades relacionadas a presença da carcinicultura: Cumbe, no Ceará; Canavieiras, na Bahia; Caravelas, também na Bahia. A ordem em que os municípios estão relacionados parece fazer referência ao nível de impacto gerado pelo empreendimento em cada localidade e, de forma inversa, o nível de esperança reservada a cada uma dessas localidades. Cumbe já se encontra bastante

degradada e a população encontra-se num estado de miséria. Canavieiras, graças à criação de uma Reserva Extrativista, garantiu boa parte do mangue preservada e, conseqüentemente, as atividades econômicas locais associadas ao ecossistema, embora tenha sofrido impactos consideráveis. Em Caravelas, a fazenda de camarão ainda é uma ameaça, e a população pode “se salvar” lutando pela criação de uma Reserva Extrativista.

c. Protagonistas e os conflitos desenvolvidos

Os protagonistas são os representantes locais que denunciam ou expõem suas opiniões em relação à carcinicultura. Embora também haja a presença de outros depoentes, como especialistas, por exemplo, são os moradores das cidades em questão, que sofreram com a intervenção da indústria de carcinicultura, os protagonistas do filme. É deles a voz que diz; “É tudo mentira”.

O conflito é bem definido: um vilão, várias vítimas e um salvador. O vilão é a empresa de carcinicultura, que vem de longe para se aproveitar dos recursos naturais da região, deixando um rastro de degradação, pobreza e perda da qualidade de vida local. As vítimas são todos que sofreram, sofrem ou podem vir a sofrer com tais impactos e o “salvador” seria a Reserva Extrativista, que garantia o acesso aos recursos do mangue por várias gerações.

d. Desenvolvimento do tema e o estilo do filme

O tema é desenvolvido com um objetivo bem claro: mostrar que a carcinicultura pode trazer impactos negativos à qualidade de vida dos moradores de Caravelas. Para tanto, opta-se pela veiculação de depoimentos de pessoas que sofreram tais impactos em outros municípios e por especialistas (ambientalista, professor universitário) que conhecem cientificamente o assunto. O estilo do documentário beira o panfletário, à denúncia direta e objetiva, buscando causar impacto por meio dos depoimentos apoiados em imagens. Não há um contraponto de opiniões. A quantidade de enquadramentos em closed, as imagens editadas como clipes, conferem uma velocidade que reforça a tensão do tema.

e. Resolução do tema

A resolução não deixa margem a dúvidas: se a maior fazenda de camarão em cativeiro se instalar em Caravelas, não apenas a beleza e a riqueza ambiental serão perdidas – ameaçando inclusive o Parque Nacional Marinho dos Abrolhos – como a economia local associada à pesca e à cata de caranguejos e mariscos será profundamente abalada. Por outro lado, há uma saída: a criação de uma Reserva Extrativista.

As escolhas dos entrevistados e toda a condução da narrativa teve um propósito objetivo, reivindicatório. Diferentemente de “Não Mague de Mim” – não apenas por este ser uma ficção –, onde podemos encontrar referências diretas também ao conflito relativo à carcinicultura, que propõe uma reflexão, recorrendo aos vínculos comunitários e a força dos Orixás, em “É Tudo Mentira” mais do que uma reflexão se espera uma posição, tendo em vista o rastro de destruição ambiental e social que o documentário apresenta.

4.4. Outras tomadas

De acordo com Jaco Galdino⁹⁰, realizaram cerca de 50 vídeos no total. Destes, ainda segundo ele, entre 15 e 20 são filmes e documentários. No canal do youtube do Cineclube Caravelas⁹¹ encontramos 15 vídeos. Notamos que o audiovisual é muito utilizado como um instrumento de registro pelo Cineclube Caravelas. Documentação de festas tradicionais, eventos realizados no município e matérias jornalísticas estão entre esses vídeos.

Esta característica de buscar registrar o cotidiano vai ao encontro de uma das propostas do grupo:

é a possibilidade de contar histórias através de imagens. A gente sempre fez isso, valorizar os grupos, valorizar os mestres, valorizando os movimentos sociais, valorizando as pessoas dentro de Caravelas que tem algumas atitudes, algumas ações em benefício da sociedade, então, essa possibilidade de fazer esses registros em movimento, contar essas histórias, de direcionar para se falar de algo positivo e mostrar a comunidade, como a gente é, mostrar o que acontece aqui, como as

⁹⁰ GALDINO, J. Entrevista concedida a Roberto Oto Loureiro de Oliveira, 01 fev. 2013.

⁹¹ <http://www.youtube.com/user/avenidafilme>

coisas acontecem, com outra linguagem, de outra forma, valorizando os fazeres de cada um, os modos de vida, acho que isso que é importante⁹²

Merecem destaque alguns desses vídeos, como o “Com quantos paus se faz uma canoa”. O conhecido provérbio utilizado como título tem sentido literal no vídeo, que mostra quatro trabalhadores construindo uma canoa a partir de um enorme tronco maciço de árvore. Na sinopse contém uma observação interessante: a gravação foi feita com uma máquina digital fotográfica e os trabalhadores não sabiam que estavam sendo filmados.

Após mostrar os trabalhadores em ação, uma compilação de imagens estáticas com música ao fundo termina em uma mensagem: “Fazer canoa de um pau só é tradição cultural centenária dos extrativistas do Cassurubá. A árvore de Timbuíba foi morta pelo raio”. Esta pequena mensagem ao final de um simples vídeo de menos de quatro minutos é bem representativa, pois revela ao mesmo tempo o olhar que busca valorizar e difundir as tradições locais, e o olhar preocupado com a manutenção dos recursos naturais.

Outros vídeos como “Festa de Yemanjá” e “Cantos de Índios, Nagôs e Caboclos” se preocupam em registrar manifestações ligadas às tradições culturais, principalmente as afro-indígenas. Tais registros se por um lado objetivam a divulgação dessas manifestações, mostram também a preocupação de não se perderem com o tempo. No documentário “Outros Carnavais”, a homogeneização do carnaval ameaçado pelos trios elétricos é alvo de crítica, enquanto depoimentos e fotos de arquivo valorizam o tradicional carnaval de Caravelas.

⁹² Idem.

5. Conclusão

Para fazermos a análise das produções audiovisuais do Cineclube Caravelas optamos percorrer diferentes caminhos com o intuito de encontrar nas interseções, principalmente do campo da comunicação e do cinema, possibilidades de entender o que representa e o lugar que o ocupa o Cineclube Caravelas como agente produtor de conteúdo audiovisual.

Recorremos à história e às principais características socioculturais e antropológicas para contextualizar diversas fases pelas quais Caravelas passou, fases estas que foram moldando e construindo os aspectos culturais e os conflitos sociais que serão revelados posteriormente na produção de filmes.

Percorrendo o campo do cinema, vimos que se por um lado questões relacionadas à representação e legitimação estiveram sempre presentes ao campo, por outro vai ser a difusão da tecnologia dos meios de produção, devido tanto à mobilidade quanto ao barateamento destes produtos, que tornará possível setores fora do circuito de produção cinematográfica se apropriarem dos mecanismos audiovisuais e realizarem seus próprios conteúdos.

Nesse contexto, movimentos populares viram a possibilidade de criar seus próprios meios de comunicação, independente, inclusive, das formas tradicionais de veiculação, o que impulsionou o surgimento de festivais de filmes independentes, o que vem dando visibilidade para diversos polos alternativos de produção. No caso de Caravelas, as praças públicas tornaram-se os lugares por excelência de exibição dos filmes, o que aponta conjuntamente para a possibilidade de resgate, mediada por uma nova iniciativa, do espaço público.

Neste aspecto, para entendermos as transformações no campo das mediações socioculturais, buscamos uma reflexão sobre o surgimento da comunicação de massa e, posteriormente, de experiências comunitárias de produção. Os vínculos comunitários, para além de questões técnicas, revelam outros caminhos possíveis de construção de cidadania, afirmação de identidades e valorização dos aspectos culturais locais por meio da autorepresentação. Porém,

mais do que um resgate, a mediação com tecnologias de produção e linguagens, como a cinematográfica, aponta para releituras e novas negociações possíveis.

A apropriação dos meios de produção confere uma nova competência a essas esferas marginalizadas – no sentido de estarem à margem – onde encontram um canal de expressão tanto de valorização quanto de construção de identidades.

Vimos como o cinema esteve inserido num projeto positivista de construção de uma identidade nacional, por meio principalmente do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), assim como os meios de comunicação, e que em acordo com a ideologia dominante na época, a representação das minorias nesse âmbito foi relegada ao exótico e ao folclórico.

Por outro lado, este percurso também nos mostrou a tradição do uso educativo do cinema no Brasil, atrelado mais à linguagem do documentário do que da ficção. E se a tela foi um dos meios que contribuíram significativamente para construção de uma identidade nacional, na contemporaneidade grupos historicamente à margem desta identidade “oficial” buscam pelo mesmo meio reafirmar suas identidades, como os afro-indígenas a frente do Cineclube Caravelas.

Por meio da escolha de três filmes, dois de ficção e um documentário, buscamos analisar o Cineclube Caravelas como um exemplo de empoderamento do discurso por setores populares, manifestando desde demandas sociais a aspectos ligados a cultura afro-indígena. O que o Cineclube Caravelas revela, no entanto, como forte característica, é o apuro estético apresentado nesses filmes, herança que vem das décadas de trabalho do Movimento Cultural Artemanha.

Seguindo também a trajetória deste Movimento, podemos lançar a hipótese de que talvez o que o Cineclube Caravelas tenha de mais peculiar seria justamente as décadas de contato que os principais sujeitos envolvidos com a direção dos filmes, como Jaco Galdino, têm com diversas expressões artísticas.

Ou seja, a hipótese que possibilitaria olhar para as produções do Cineclube Caravelas não como mais um grupo periférico que utiliza a ferramenta audiovisual como instrumento político, mas como um grupo tradicionalmente ligado à arte

que agora produz filmes com forma estética apurada, independentemente de o conteúdo estar ou não diretamente relacionado às reivindicações ou lutas por melhorias sociais.

Percorrer os caminhos dessas interseções ainda não é o bastante para se chegar a uma conclusão definitiva sobre o objeto que aqui se apresenta. Concluir o que significam os filmes do Cineclube Caravelas, principalmente para os que vivem naquele município do Extremo Sul da Bahia talvez não seja possível, principalmente por ser um projeto que ainda vem sendo desenvolvido, se consolidando e encontrando novos caminhos de atuação.

O envolvimento da equipe do Cineclube Caravelas recentemente com projetos de educomunicação em escolas públicas e com crianças da comunidade, onde ensina todas as fases de produção de uma peça audiovisual, sugere que o futuro guarda novos desdobramentos, assim como, possibilidades de novas pesquisas sobre o tema.

6.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, T. M., et. al. **Reorganização Socioeconômica do Extremo Sul da Bahia Decorrente da Introdução da Cultura de Eucalipto**. *Revista Sociedade & Natureza*. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/sociedadennatureza/article/view/9527>>. Acesso em: 30 out. 2012.

ANDREW, J. D., **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARENDT, H., **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUMONT, J., **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

BACON, F., **Novum Organum**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BAECQUE, A., **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARBERO, J.M., **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BAUMAN, Z., **Globalização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIM, W., **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. in: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BENTES, I. “Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo”. in: **Made in Brasil – três décadas de vídeo brasileiro**/ Machado, A. (org.), São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

BERNARDET, J. C., **A Voz do Outro**. in: Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BNDES: Apoio Financeiro. Disponível em: <http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/Apoio_Financeiro/Produtos/FINEM/BNDESflorestal.html>. Acesso em 23 jul. 2012.

Canal de Jaco Galdino (youtube). Disponível em: <http://www.youtube.com/user/avenidafilme> Acessado em 06 ago. 2012.

CANCLINI, N. G., **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CASCUDO, C., **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Editora Global, 2002.

Centro de Estatística e Informações da Bahia. Perfil da região econômica do extremo sul. Série Perfis Regionais. Vol. 1. Salvador 1992.

Cinema Educativo - uma abordagem histórica. Disponível em:
<http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4266/3997>
 Acesso em: 03 ago 2012.

COMOLLI, J. L., **Ver e Poder: A inocência perdida**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Conselho Nacional de Cineclubes. Disponível em:
<http://cncbrasil.wordpress.com/>. Acesso em: 18 nov. 2011.

DESCARTES, R., “Discurso e método”. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Diagnóstico da Silvicultura de Eucalipto no Sul e Extremo Sul da Bahia. Instituto do Meio Ambiente da Bahia. 2009. Disponível em:
www.inema.ba.gov.br/download/304/. Acesso em 30 out. 2012.

DIAS, H. M.; SOARES, M. G.; NEFFA, E., Conflitos Socioambientais: o caso da carcinicultura no complexo estuarino Caravelas – Nova Viçosa/Sul da Bahia. Ambiente e Sociedade. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S141453X2012000100008&script=sci_arttext. Acesso em: 08 out. 2012.

DREIFUSS, R. A., **A época das perplexidades: mundialização, globalização e planetarização: novos desafios**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

ELHAJJI, M., “Comunicação, cultura e conflitos: uma abordagem conceitual”. In: **Comunicação e Cultura das Minorias** / PAIVA, R.; BARBALHO, A. (org.). São Paulo: Paulus, 2005.

FESTA, R.; LINS, C. E. (orgs.). **Comunicação Popular e Alternativa no Brasil**. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.

FOSTER, J. B., **A ecologia de Marx: materialismo e natureza**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FREIRE, G., **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GALDINO, J., **Entrevista concedida a Roberto Oto Loureiro de Oliveira**, 01 fev. 2013.

_____. “O olhar de um grupo afro-indígena do extremo sul da Bahia”. in: **Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual**. 2009.

GONH, M. G., **Novas Teorias dos movimentos sociais**. São Paulo: Loyola, 2008.

GRAMSCI, A., **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HALL, S., **A Identidade Cultural da Pós-Modernidade**. 7ª edição, Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

IBGE: Biblioteca Virtual. Disponível em:
<<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/bahia/caravelas.pdf>>. Acesso em 12 out. 2012.

IBGE: Cidades. Disponível em:
<<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=290690#>>. Acesso em 29 mai. 2012.

KANT, E., **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KEHL, M. R., “Um só Povo, Uma só Cabeça, Uma só Nação”. in: **Anos 70 – ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

KORNIS, M. A., “Aventuras urbanas em Cidades dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”. In: **Estudos Históricos**, n37.

KROHLING PERUZZO, C. M., **Comunicação nos Movimentos Populares**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

Laudo Socioeconômico para Criação de Novas Unidades de Conservação. Ministério do Meio Ambiente – Estudos para criação de UC's no Projeto Mata Atlântica, Sul da Bahia. Disponível em:<<http://www.mma.gov.br/publicacoes/areas-protegidas/category/51-unidades-de-conservacao>>. Acesso em 30 out.2012.

MARX, K., “Manuscritos Econômicos-Filosóficos”. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MATTELART, A & M., **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2006.

MESQUITA. C., “Outros Retratos: Ensaando um panorama do documentário independente no Brasil”. in: **Sobre Fazer Documentários/** Vários Autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

NICHOLS, B., **Introdução ao Documentário**, 5ª edição, São Paulo: Papirus, 2005.

NICHOLS, B., **La representación de la realidad**. Barcelona/Buenos Aires/Mexico: Paidós. 1997.

ORTIZ, R., **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RANCIÈRE, J., **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROKEACH, B. S.; DEFLEUR, M. L., **Teorias da Comunicação de Massa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SALLES, G. P., **Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SANCHIS, P., “Pra não dizer que não falei de sincretismo”. In: **Comunicações do Iser** nº45, Rio de Janeiro, 1994.

SANTAELLA, L.; NOTH, W., **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANTORO, L. F., **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**, São Paulo: Summus, 1989.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L., “Uma ordem espacial: a economia política do território”. In: **O Brasil: Território e Sociedade no Início do Século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____.M., **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SODRÉ, M., **O Monopólio da fala**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

STAM, R., **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2002.

SULRADIO. Disponível em: <www.sulradio.com.br>. Acesso em 21 set. 2005.

TARKOVSKI, A., **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THOMPSON, J. B., **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

VÍDEO NAS ALDEIAS. Disponível em www.videonasaldeias.org.br. Acesso em: 25 nov. 2011.

VIEIRA, F. A., Meio Ambiente e Homem: um olhar marxista. Disponível em: www.historiagora.com/dmdocuments/Meio_ambiente_e_homem.pdf. Acesso em: 20 set. 2012.

VISÕES PERIFÉRICAS. Disponível em www.visoesperifericas.org.br. Acesso em: 28 nov. 2011.

ANEXOS

7. Anexos

7.1. Entrevista com Jaco Galdino

Jaco Galdino Santana é escultor e um dos fundadores do Movimento Cultural Artemanha. Vem exercendo a função de diretor ou codiretor de todas as produções do Cineclube Caravelas. A entrevista que segue foi realizada via e-mail.

Roberto Oto – Como e por que formaram o Movimento Cultural Artemanha?

Jaco Galdino – No início dos anos oitenta, aqui na rua a gente tinha um grupo que trabalhava a poesia, a capoeira e a escultura em madeira. Depois veio o teatro. E como a gente foi crescendo e mantendo contato com outros grupos, principalmente grupos de cultura popular, os movimentos sociais, grupos de teatro e também com outros grupos da região. Então a gente resolveu que esta na hora de criar algo, um espaço um local ou um movimento que desse essa ideia de agregar todos esses espaços, todas essas linguagens, todos esses movimentos. Daí surgiu o Movimento Cultural Artemanha, e o nome “Artemanha” foi uma homenagem a um poema de amigo nosso, um poema dele chamado “Arte” e esta palavra “artemanha” estava ligada a esta poesia e era essa a ideia: juntar pessoas, juntar linguagens, juntar várias formas de fazer arte num lugar.

E a ideia de movimento é que fosse algo que não ficasse parado, que desse essa ideia de movimento, que não estivesse fixo, que não estivesse dono, que fosse algo de todos, que todos pudessem compartilhar e vivenciar todas essas experiências. E o Movimento cultural Artemanha é isso: é um local, um espaço, onde as pessoas podem exercitar suas habilidades artísticas, ou apreciar, vivenciar, colaborar... É onde todos têm direito a tudo, onde existe uma preocupação muito forte que é a questão do cidadão, de construir cidadãos mais conectados com a natureza, com o outro, cidadãos conectados com essa possibilidade de uma relação diferenciada, uma relação que tenha como princípio o cuidado, o respeito pelo outro, o compartilhar, o dividir, o somar. Que entenda a arte como um processo revolucionário e transformador da sociedade.

R – Como o cinema surgiu para vocês?

J – O cinema na vida da gente está presente desde criança quando assistíamos aos matinê no Cinema de Caravelas, que foi fechado no início dos anos oitenta. Agora, cinema como produção de documentário, de vídeo, surgiu a partir de 2007, com a vinda do André⁹³, que tinha um trabalho já realizado no Rio de Janeiro, na Maré. A partir daí foi criado o Cineclube Caravelas, que no início tinha o propósito de apenas assistir filmes, reunir pessoas para assistir filmes, e daí o André teve a ideia de trazer um amigo dele que morava no Rio de Janeiro, o Josias Pereira, para fazer uma oficina de vídeo, de baixo custo, com um grupo aqui em Caravelas. Essa oficina ocorreu em 2007, como resultado da oficina foi produzido o filme chamado “Lia”, que participou do Festival Visões Periféricas, da primeira versão do Festival Visões Periféricas, e ganhou o prêmio de melhor filme pelo júri popular.

O Cineclube no início, que era apenas para exibir filmes, começou também a produzir filmes, produzir documentários, algumas ficções, e ao longo do tempo ele ficou como uma referência, hoje tem incorporado ao Cineclube e ao Movimento Cultural Artemanha, várias produtoras de Caravelas que tem produzido documentários, algumas ficções e com alguns filmes já premiados em festivais.

R – Quantos filmes já produziram?

J – Olha, são muitos, acredito que um média de uns 50 filmes. Agora, um filme mais bem produzido, com mais gente, onde foi criada uma equipe para produção, aí deve ter um a média de dez a quinze filmes.

R – Quem produz, como dividem as funções e quem são os atores?

J – Bom, quem produz... tem um grupo ligado ao Movimento Cultural Artemanha, onde está ligado o Cineclube e a produtora Avenida Filmes. Tem a produtora “Siri

⁹³ Jaco se refere ao jornalista André Esteves, que dedicou anos de sua carreira ao jornal O Cidadão, da Favela da Maré.

na Lata”, que é de um grupo aqui de Caravelas, de uma galera que tem feitos alguns trabalhos; a produtora Caravelas Filmes, que tem uma ligação com o pessoal da Pastoral da Juventude e essa galera está produzindo. As vezes a gente produz junto, todos se juntam para fazer um filme, depende da proposta do filme. O que tem acontecido aqui são registros das festas populares, dos encontros, dos movimentos sociais, principalmente do movimento ambiental. Também já forma produzidos alguns trabalhos de encomenda, alguns documentários institucionais, falando sobre essas questões ambientais da região, sobre a Reserva Extrativista, sobre a questão de Abrolhos. Principalmente a CI Brasil⁹⁴ e agora o IBJ, que é o Instituto Baleia Jubarte, que encomendou dois trabalhos: um para falar sobre a questão ambiental para criança, que é a produtora Cravelas Filmes e Avenida Filmes estarão produzindo em conjunto e o outro, sobre alguns conflitos que vem ocorrendo entre pescadores e baleia, porque as baleias jubarte se deslocam para Caravelas no período do verão e nesse deslocamento, a rota onde as baleias passam é a rota onde os pescadores armam suas redes, e nesse período eles perdem muito as redes. Então está sendo produzido um debate e será produzido um documentário.

R – Quais as diferenças que você observa entre fazer filmes e as outras atividades artísticas do grupo?

J – Bom, falando de Artemanha. O Artemanha agrega várias linguagens artísticas, desde a dança, a percussão, a música, artes plásticas, a capoeira, arte visual, decoração, escultura, e a questão dos filmes, que foi incorporada aí em 2007, é uma atividade onde as vezes, no processo de produção muitas das pessoas, dentro do Artemanha, desenvolvendo outros trabalhos, se envolvem, as vezes como atores, as vezes como membros da produção. No Artemanha todo mundo faz tudo, todo mundo acaba experimentando um pouco de tudo e participando das coisas que estão acontecendo, Tem pessoas, como no meu caso e outras pessoas, estão mais voltadas para a produção de filmes, outras entram mais só no momento de produção de filmes.

⁹⁴⁹⁴ Organização Não Governamental Conservação Internacional – Brasil. Braço da ONG Conservation International.

R – O que produzir filmes representa para vocês?

J – Bom, eu acho que tem uma questão aí que é a possibilidade de contar histórias através de imagens. A gente sempre fez isso, valorizar os grupos, valorizar os mestres, valorizando os movimentos sociais, valorizando as pessoas dentro de Caravelas que tem algumas atitudes, algumas ações em benefício da sociedade, então, essa possibilidade de fazer esses registros em movimento, contar essas histórias, de direcionar para se falar de algo positivo e mostrar a comunidade, como a gente é, mostrar o que acontece aqui, como as coisas acontecem, com outra linguagem, de outra forma, valorizando os fazeres de cada um, os modos de vida, acho que isso que é importante.

R – Você vê alguma relação entre movimento social e a produção de filmes?

J – Acredito que em Caravelas essa relação está muito entrelaçada, não existe uma diferença entre movimento social e produção de filmes, porque as produções de filmes são na sua maioria produzidas pelos movimentos sociais ou estão registrando ações desses movimentos sociais, está entrelaçado. Como no Artemanha sempre tivemos esse princípio, de que a arte não é apenas entretenimento, ela tem a função revolucionária de transformar as pessoas, as produções de filmes tem um pouco disso, de mostrar a realidade, de mostrar o que está acontecendo, até as ficções tem tido o objetivo de registrar essas experiências das pessoas, falar do modo de vida, falar do jeito de ser, denunciar situações ambientais, situações sociais, culturais, então acredito que a relação movimento social e produção de filmes, aqui em Caravelas, estão totalmente entrelaçadas, ligadas e caminham junto.

R – O que produzir filmes representa para vocês?

J – Primeiro é contar histórias, contar, relatar, registrar nossas experiências, ver como as coisas acontecem, tanto que temos poucas ficções. Temo poucas ficções e trabalhos mais na linha de documentários por dois motivos: primeiro porque não é fácil fazer ficção, ter um bom roteiro, bons autores, mas também pelo fato da gente está muito focado na questão de registrar nossas histórias das pessoas, registrar as ações das pessoas, então, em particular, para mim, fazer filmes,

produzir filmes, é contar histórias, experiências, mostrar com outros olhares aquele lugar onde a gente vive, mostrar para que outras pessoas conheçam outros modos de vidas, outras relações, que as pessoas em lugares, diferentes – isso eu acho que é importante – porque a gente pode produzir algo aqui em Caravelas que pode servir de referência em outros lugares, como a gente tem absorvido a partir de imagens, de outros vídeos, experiências de outros lugares que servem para os debates, que servem como referências, então eu acho que produzir vídeo é isso, é você conseguir se deslocar para muitos outros lugares sem precisar sair do lugar.

R – Acredita que haja uma relação com construção de cidadania, perspectivas políticas e produção de filme?

J – Total, total. Eu acredito que construção da cidadania, perspectivas políticas e produção de filmes podem andar juntas, podem caminhar juntas, podem se completarem, podem ser ferramentas que esses movimentos sociais, que essas lutas podem ser utilizar para fortalecer seu movimento, para fazer denúncias, para se promover, para se mostrar. Aqui mesmo em Caravelas a gente tem trabalhado muito a construção da cidadania a partir das lutas, dos extrativistas, dos professores, luta dos movimentos sociais, a cultura popular que tem resistido aqui, tentado sobreviver com todas as dificuldades, então, a formação desses grupos sociais, desses movimentos sociais, da cultura popular é a afirmação de sua cidadania, é a afirmação de que você pode ser diferente. E o vídeo tem tido um papel muito importante para a gente registrar isso, para perpetuar essas imagens e para que outras pessoas conheçam e verem como esses grupos se relacionam, vivem, produzem arte e produzem cidadania.

R – Temas como meio ambiente, cultura, movimentos afro-indígenas estão presentes em algumas produções. Você considera o audiovisual um canal de expressão dessas representações?

J – Sabemos que só a partir de novas mídias que possibilitou que sociedades, povos, das regiões periféricas, ou de baixa renda, que pudessem utilizar o mecanismo, ou essa ferramenta do audiovisual. Aqui em Caravelas o audiovisual tem sido um dos melhores canais para divulgar o que acontece no meio ambiente, no mangue, na questão religiosa. Principalmente porque aqui a maioria dos grupos

de cultura popular está ligado à questão religiosa e à questão negra ou indígena, então a gente tem registrado todas essas manifestações, o audiovisual tem estado em todos os movimentos ambientais e mostrando como se encontra essa região, principalmente porque tem os manguezais ainda limpos, os manguezais puros, os manguezais conservados, que também vem sofrendo muitas ameaças e o audiovisual tem sido um grande aliado para essas lutas, tendo em vista uma das maiores lutas que a gente travou aqui em Caravelas, que foi quando se tinha um projeto de se criar a maior fazenda de camarão no Brasil, que é a produção de carcinicultura, que é a criação de camarão em cativeiro, e houve uma reação dentro da cidade contra essa de camarão, porque ela ia ser instalada ao lado de um manguezal, e em contrapartida contra esse empreendimento foi proposto a criação de uma reserva Extrativista. Ao longo de alguns anos a gente conseguiu ter essa vitória, a gente conseguiu criar essa reserva Extrativista, por enquanto estamos livres dessa ameaça da carcinicultura e o audiovisual foi uma grande ferramenta para se travar esse debate, para se travar essa luta por vários locais o Brasil. Tem um filme que é um documentário chamado “É Tudo Mentira”, que foi gravado também no Ceará, com populações que viviam essa ameaça que sofrem a experiência de conviver com um tanque de camarão ao seu redor e com a experiência de outras cidades aqui da Bahia, então para Caravelas o audiovisual tem sido um grande canal, tem sido um grande aliado na luta e na divulgação da nossa cultura, da nossa região, da riqueza ambiental, da nossa expressão cultural e os modos de vida de todos.

R – Você é diretor tanto de documentário quanto de ficção, como você lida com essas duas formas de filme, qual você gosta mais?

J – Eu gosto mais do documentário porque o documentário possibilita a gente contar belas histórias, belas experiências. Eu acho que tem muitas pessoas que tem praticado e feito coisas maravilhosas no planeta, em vários lugares do mundo, em vários lugares da Terra, tem pessoas realizando boas ações. E essas histórias tem que ser contadas, tem que ser reproduzidas tem que ser contadas para que outras pessoas conheçam.

O audiovisual é uma, acredito, das melhores ferramentas para se contar essas histórias, porque você tem a possibilidade de ter as histórias, as imagens e os

personagens dessas histórias “ao vivo” contando suas experiências. E também para mostrar para outros lugares, que qualquer canto do mundo, em qualquer canto da Terra tem pessoas fazendo coisas interessantes, tem pessoas produzindo coisas interessantes que podem servir de exemplos para muitas outras comunidades. E também é uma forma de mostrar os vários modos de vida, essa diversidade, essa possibilidade de que as sociedades tem que conviver e se relacionar com a diversidade. Então acho o audiovisual extremamente importante. E o documentário possibilita essas questões.

Quanto a ficção, eu gosto de ficção quando ela trata, narra, questões que estão relacionadas com a realidade das pessoas. Quando ela fala ela trata daquelas questões que em algum momento vai servir de reflexões, vai questionar, vai colocar em xeque algumas questões. Então, quando a ficção tem esses fundamentos, tem esses princípios, tem essas preocupações, eu acho interessante, e bom de fazer, gostoso de fazer.

Aqui em Caravelas a gente teve algumas experiências com ficções dessa foram, que deram bons resultados e que foi muito bom fazer também.

R – Depois que começaram a produzir filmes, mudou alguma coisa, o que mudou?

J – Olha, na minha vida mudou muito. Depois que a gente começou com a produção de filmes mudou muito. Primeiro que eu aprendi outra habilidade, acrescentei uma nova habilidade nos meus fazeres, nos meus fazimentos. Possibilitou fazer algo que eu queria que era contar histórias. Então me possibilitou essa construção, essa vontade de contar essas histórias, e também de levar essas histórias para outros lugares.

Mudou porque a partir do audiovisual o Artemanha, Caravelas, as nossas lutas, o nosso jeito de vida chegou a muito mais pessoas, chegou a muitos outros lugares. Possibilitou esses debates, possibilitou intercâmbios, gerou outros cursos dentro de Caravelas, gerou outras possibilidades, criou outras possibilidades, outras relações com outras pessoas. Gerou também aqui dentro de Caravelas mais capacitação, parcerias com universidades. Então foi um ganho muito grande muito bom Caravelas, para o Movimento Artemanha, e para as pessoas, principalmente a

juventude, e para pessoas que a partir dessas experiências conseguiram se capacitar, e conseguindo viver a partir das experiências com audiovisual, trabalhando com câmera, com edição, com produção, então mudou muito Caravelas, mudou muito o Artemanha, mudou a vida de muitas pessoas aqui.

R – Qual é a equipe de produção do Cineclubes Caravelas?

J – Bom, a gente não tem uma equipe fixa, um grupo de produção, a gente tem algumas pessoas que estão produzindo, que estão dentro do Artemanha. A equipe é formada pelas pessoas que estão ligadas ao Artemanha, pessoas que fazem parte de dança, fazem parte de música, de percussão, pessoas que entraram, colaboradores. Agora que a gente está formando uma equipe, pensando em formar uma equipe fixa para produzir. Então não tem um perfil da equipe de produção, porque ela altera muito dependendo do filme, dependendo do tipo da produção, do assunto, do tema, dependendo das necessidades, então ela não tem um perfil, ela alterna muito.

R – Como você classificaria os filmes que produzem?

J – Eu acredito que os filmes que a gente produz aqui em Caravelas são filmes que tem um apelo, que tem uma cara muito voltada para a questão do social, do revolucionário. A gente tem essa preocupação de mostrar as pessoas, uma coisa mais verdadeira. É uma crônica do dia-a-dia das pessoas, da vivência, da realidade, das experiências das pessoas. Até mesmo as ficções tem essa preocupação de narrar esse dia a dia, essas experiências. Eu acho que a gente tem influenciado muito as pessoas, pelo modo de fazer os filmes, o modo de construir os filmes. A proposta é que traga mais pessoas, principalmente os jovens para, dentro desse movimento, poderem contar suas histórias, para poder falar de seus desejos, de seus sonhos, de suas ansiedades, de suas inquietações. Então acho que são filmes que são crônicas do nosso dia a dia, da nossa realidade, são histórias, são documentos.

R – Como os filmes são exibidos? Percebe alguma coisa relevante na reação do público?

J – Os filmes, na sua maioria, são exibidos nas praças. Tivemos uma primeira experiência de exibir no auditório do colégio, foi onde começou o cineclube, na sede do Artemanha, mas onde a gente consegue um público maior, um número maior de pessoas são nas praças públicas. Quanto à reação, eu acho que normalmente os filmes que a gente produz em Caravelas tem uma aceitação maior do público, porque as pessoas se veem, as pessoas se reconhecem, as pessoas se sentem acolhidas pelo filme, as pessoas se sentem parte do filme, por estarem tratando de questões relacionadas a elas. A não ser quando se usa algum filme que também tem questões que estão relacionadas com os problemas ou com o modo de vida das pessoas. Uma coisa que a gente percebe muito é que as pessoas gostam de se ver, as pessoas adoram se virem na tela, elas gostam de se sentir artistas, de se sentir pessoas importantes, pessoas que estão construindo algo, sentir que é possível fazer algo diferente, isso faz bem para as pessoas, isso eleva a autoestima de saber que também pode fazer, também pode produzir um filme, ser um ator, também pode ser personagem de uma entrevista, aquilo que parece estar distante, que é para alguns raros, se torna cotidiano, corriqueiro e possível de fazer. Então acho que essa é a grande reação do público, se sentir presente, se sentir também coautor: plateia e público. Ser produtor, ser ator e ser público ao mesmo tempo, acho isso maravilhoso.

Uma outra coisa importante é a ocupação das praças públicas para a exibição de filmes. Lembro que antes da televisão chegar em Caravelas a gente estava sempre nas praças, ou tocando violão, ou jogando, batendo papo. Aos poucos as pessoas foram ficando cada vez mais em casa, na frente da televisão, e a praça vazia. Hoje, quando passamos filmes as pessoas vão à praça, interagem, conversam, riem... Isso é muito importante, principalmente para os jovens.

R – Qual o público alvo dos filmes que produz?

J – A gente não tem um público alvo. A gente faz filmes para todas as idades, tanto que os filmes tem todos censura livre, então a ideia é atingir todas as idades, todas as camadas. Em alguns momentos, como no período de luta contra a carnicultura tinha um desejo de atingir um público específico. Embora tenha sido feito para todos, para que a comunidade em geral tenha uma consciência do que estava acontecendo, mas tinha um foco, que eram os extrativistas, pessoas que

moram na região onde foi criada a Reserva Extrativista, pescadores, marisqueiros, pequenos lavradores, pequenos produtores. Mas, em geral os filmes não tem um público específico, é para o público geral. São filmes produzidos para todas as idades, para todas as classe sociais e raciais, Não tem um público específico.

R – Exibem outros filmes no cineclube. Se sim, quais? Qual a frequência? Costumam debater sobre esses filmes? As pessoas gostam, comentam?

J – Bem, costumamos exhibir outros filmes. Os filmes quase sempre são nacionais e quase sempre procuramos abordar temas que tem alguma relação com nosso região, com nossa realidade, ou que vai trazer algo novo para o debate, para influenciar as pessoas.

Agora, quanto aos debates a gente não conseguiu avançar, a gente não tem tido muito sucesso com esses debates, principalmente porque as vezes em praça pública fica um pouco difícil porque quando acaba o filme as pessoas começam a se movimentar, saírem. E tem um público infantil muito grande, e muitas vezes o filme não aborda assuntos infantis, então um público muito diversificado. A gente ainda não conseguiu essa questão dos debates.

Quanto a gostar, gosto, gosto muito dos filmes, principalmente os produzidos dentro de Caravelas.

R – Costumam participar de festivais?

J – Sim, costumamos participar de alguns festivais, algumas pessoas de Caravelas tem ido a alguns festivais. Até 2011 nós enviamos filmes para festivais. Em 2012 não aconteceu, nós não tínhamos nenhuma produção a nível de festivais, mas de 2007 até 2010 participamos de vários festivais pelo Brasil a fora. Vários estados, até nos Estados Unidos e França conseguimos colocar filmes produzidos aqui pelo Cineclube.

R – Como custeam as produções?

J – Bom, as produções são extremamente baratas. As vezes a gente consegue algum recurso para questões básicas como transporte e alimentação, até agora

todas as nossas produções foram feitas pelas pessoas todas voluntárias, desde o pessoal da produção, atores, isso tem barateado muito nossas produções. E agora nós estamos aí nessa busca, estamos trabalhando editais, estamos buscando financiamento das produções para que a gente possa ter uma qualidade melhor nas produções, profissionalizar mais as produções. Mas até então elas são de baixo custo. Os custos são conseguidos aqui com os parceiros. A gente tem uma relação de parceria de trabalho com ONGs ambientais, com movimentos sociais, e toda equipe de produção e de atores é voluntária.

R – Vocês também estão ensinando jovens a produzir filmes. Você acha que o cinema tem algum papel na educação?

J – Temos feito várias oficinas de capacitação. Foi feito uma em parceria com a UFRJ, foi feita uma com o Breno⁹⁵, que esteve aqui um período, em Caravelas, um período que deram bons resultados, gerou boas produções. Algumas pessoas que hoje estão produzindo fizeram oficinas com o Breno. Depois foi feito também com a Universidade Estadual de Santa Cruz, aqui mesmo do estado da Bahia, um curso de capacitação também, de seis meses para produção de vídeo, de cinema. As oficinas nas escolas com jovens, com crianças... então a gente tem investindo muito em produzir vídeos coma juventude. Eu acho que vai ser a grande saída, vai ser o futuro e é necessário ter essa energia, esse pensamento, esse sentimento da juventude, para ouvir essa juventude, para saber o que ela pensa, quais são seus desejos, suas ansiedades, suas esperanças, suas perspectivas. Então, estou apostando muito que vamos conseguir, mais a frente, boas produções, bons produtos dessa juventude.

⁹⁵ Breno Sadock, repórter cinematográfico e editor de imagens da produtora Terra Audiovisual.