

Luciana Lobo Miranda

**Criadores de Imagens, Produtores de
Subjetividade:
A Experiência da TV Pinel
e da TV Maxambomba**

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

Rio de Janeiro
setembro de 2002

Luciana Lobo Miranda

**Criadores de Imagens, Produtores de Subjetividade:
A Experiência da TV Pínel e da TV Maxambomba**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Departamento de
Psicologia da PUC / RJ como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Doutor em Psicologia Clínica.

Orientadora: Solange Jobim e Souza

**Rio de Janeiro
setembro de 2002**





Luciana Lobo Miranda

**Criadores de imagens, produtores de subjetividade: A
experiência da TV Pínel e da TV Maxambomba**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Solange Jobim e Souza
Orientadora – PUC/Rio

Profa. Lucia Rabello de Castro
UFRJ

Profa. Nilda Alves
UFF

Profa. Esther Maria de Magalhães Arantes
PUC/Rio

Prof. André do Eirado
UFF

Prof. Jürgen Heye
Coordenador Setorial de Pós-Graduação e Pesquisa

17/08/2003
Rio de Janeiro, 09 de setembro de 2002.

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

Luciana Lobo Miranda

Graduou-se em Psicologia na UFC (Universidade Federal do Ceará) em 1992. Mestre em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com a dissertação: Produção de Subjetividade, por uma Estética da Existência, 1996.

Ficha Catalográfica

Miranda, Luciana Lobo

Criadores de Imagens, Produtores de Subjetividade: A Experiência da TV Pínel e da TV Maxambomba/ Luciana Lobo Miranda; orientadora: Solange Jobim e Souza. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Psicologia, 2002.

v., 290 f.: il; 29,7 cm

1-Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia.

Inclui referências bibliográficas

1- Psicologia- Teses. 2.subjetividade. 3.TV comunitária. 4.Vídeo comunitário. 5. Televisão I. Jobim e Souza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia. III. Título.

Para Tiago,

Para João e Maria

Agradecimentos

À Profa. Solange Jobim e Souza, minha orientadora e, acima de tudo amiga, pela seriedade, disponibilidade, incentivo e confiança fundamental na realização deste trabalho;

Ao CNPq, agência financiadora de minha pesquisa no Brasil, e à Capes, pelos 11 meses de bolsa, para realização do Doutorado Sanduíche, na Universidade de Paris VIII;

Aos Profs. Ester Arantes e André do Eirado Silva, participantes da banca de minha qualificação, que souberam apontar caminhos importantes necessários para a minha pesquisa;

À Marize e Verinha, secretárias da Pós-Graduação, pela competência, paciência e disponibilidade com que realizam seus trabalhos;

Ao “nosso” grupo GIPS, em especial, Cristiana Caldas; Maria Florentina Camerini, Ana Elizabeth Lopes; Rita Marisa Ribes Pereira, pelo espaço de interlocução e companheirismo fundamental no decorrer da pesquisa;

À Valéria Becker Sander, Maristela Provedel, Gustavo Borges e Caio Meira pela ajuda na gravação, transcrição das fitas, diagramação e tradução respectivamente;

Aos Professores Dany-Robert Dufour, Patrick Berthier e Marília Amorim, pelo acolhimento na Universidade de Paris VIII;

À Paula Tesser, Valdo Aderaldo, Márcio Aurélio Peres da Silva; Andréa Santana, Jean Pierre Duret, amigos e verdadeiros anjos da guarda durante nossa estada em Paris;

À família Santana: D.Neli, Eudoro, Ermengarda, Camilo, Isabel e Regina, pelo apoio e ajuda sempre;

Ao meu irmão Bruno Lobo e aos amigos José Olímpio; Leticia Damião; Glória Helal; Carlo Sampaio; Andréa Fuks, que, de longe ou de perto, sempre estiveram presentes;

À equipe do CECIP Claudius Ceccon, Diná Frotté, Nomi Carvalho e Claudia Duarte por abrirem as portas da TV Maxambomba para a pesquisa;

À Luiz Carlos Lima, Gilmar Altamiro, Rogério Moreira da equipe da Maxambomba, pela disponibilidade e troca;

À Gianne Neves, Wagner Paiva e André Lima do Grupo Fuzuê, pela experiência enriquecedora e sobretudo por acreditarem em si próprios, mesmo quando a conjuntura não lhes favorecem;

Aos alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" e em especial: Vagner, Bruno, Douglas, Leandro, Tatiane, Gisele, Daiane, Daniele, Manuela e Vanessa, pela oportunidade de acompanhar o crescimento do grupo, desmistificando certezas sobre a juventude na Baixada;

À Doralice Araújo, criadora da TV Pinel que me abriu as portas dessa "TV Doida";

À equipe da TV Pinel: Ariel F. da Rosa, Maycon Santos, Edvaldo Nabuco, Jaqueline Batista, Bárbara Dias, Irlândia Cássia, Xanduca, Jerônimo Matheus, Patrícia Antunes, Janjão Aranha, Shirley Martin e Fernanda Evans, por saberem criar espaços onde não cabem estereótipos sobre a loucura,

À todos os usuários do IPP, em especial, Valter, Samy, Luiz Gonzaga, Silene, Albey e Joe (in memoriam), por não caberem em rótulos os diagnósticos e pela alegria e profissionalismo com que tomam a TV Pinel para si;

À Noale Toja e Valter Filé, pelo privilégio de ter sido apresentada às TVs comunitárias por suas mentes inquietas, instigantes e jamais acomodadas; fundamentais para criação, quer nas TVs comunitárias, quer na vida;

À minha mãe Lília Ferreira Lobo pelo incentivo desde sempre, pela responsabilidade e ética com que assume sua profissão, pela felicidade de nela poder me espelhar;

Ao meu pai Dilmar Santos de Miranda, pela cuidadosa e árdua revisão de texto, e principalmente pela maneira como encara a vida, sempre de forma otimista;

Ao Tiago Santana, companheiro maior, que soube me acalmar nos momentos mais difíceis, incentivando-me sempre, sendo pai e mãe das crianças durante meu "exílio" para realização deste trabalho;

Ao João e à Maria, meus filhos, por entenderem as minhas ausências e, principalmente, por existirem.

Resumo

Miranda, Luciana Lobo; Jobim e Souza, Solange. Criadores de Imagens, Produtores de Subjetividades: A Experiência da TV Pinel e da TV Maxambomba. Rio de Janeiro, 2002. 282p. Tese de Doutorado -- Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente pesquisa apresenta a questão da produção de subjetividade, no contexto de duas TVs comunitárias, a partir do projeto "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, e da TV Pinel, cuja reflexão central está radcada no conceito de subjetividade do pensador francês Félix Guattari, e na Filosofia da Linguagem do pensador russo Mikhail Bakhtin. A primeira experiência é constituída por jovens residentes na periferia de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, e a segunda por usuários do sistema de saúde mental no Instituto Philippe Pinel, em Botafogo, bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Ambas apresentam a possibilidade de apropriação do uso do vídeo pelos membros da comunidade.

Nossa pesquisa objetiva discutir os processos subjetivos engendrados, quando jovens residentes da periferia ou usuários do sistema de saúde mental, deixam de ser apenas enunciados nos discursos/imagens de outros, em programas de TV de massa, comerciais ou educativos, e passam a ser protagonistas desta narrativa contemporânea, enunciando-se a si mesmos.

Dentre as várias questões refletidas ao longo do trabalho a respeito da experiência da TV Pinel e da TV Maxambomba, destacam-se as seguintes: a diferenças e semelhanças entre a TV de massa e a TV comunitária; a mitificação e desmitificação da televisão de massa; a relação palavra-imagem; os gêneros discursivos/audiovisuais; o processo de produção; a relação com o espectador.

Com esta pesquisa, pretende-se contribuir não apenas com a discussão acerca das experiências do movimento de TV comunitária, no horizonte da questão da produção da subjetividade nestas duas TVs, mas, também e sobretudo, alcançar uma perspectiva mais ampla, por meio da reflexão acerca da relação entre a experiência subjetiva contemporânea e a imagem eletrônica veiculada pela mídia televisiva na cotidianidade de nossas vidas.

Palavras-chave

Subjetividade;

TV comunitária;

Vídeo comunitário;

Televisão.

Résumé

Miranda, Luciana Lobo; Jobim e Souza, Solange. (Directeur de recherche).
Créateurs d'Images, Producteurs de subjectivité: l'expérience de la TV
(télé) Pinel e de la TV Maxambomba. Rio de Janeiro, 2002. 282p. Thèse
de Doctorat – Departamento de Psicologia, Pontificia Universidade
Católica do Rio de Janeiro.

Le travail présenté dans cette thèse s'inscrive dans la discussion des questions relatives à la production de subjectivité dans deux télévisions communautaires — la TV (télé) Maxambomba et la TV Pinel — dans le cadre du projet « Formation des jeunes en production vidéo ». La réflexion centrale se fonde dans les présupposés théoriques de la philosophie du langage de Mikhail Bakhtine, ainsi que dans le concept de subjectivité du philosophe français Félix Guattari. La première expérience, celle de la TV Maxambomba, est constituée par des jeunes habitants de la banlieue de Nova Iguaçu, ville située dans la région de la Baixada Fluminense, dans l'état de Rio de Janeiro, Brésil ; la deuxième, celle de la TV Pinel, est conduite par des patients de l'hôpital psychiatrique Instituto Philippe Pinel, en Botafogo, quartier de la ville de Rio de Janeiro.

Notre but est ainsi celui de discuter les processus subjectifs engendrés quand des habitants de la banlieue ou des usagers du service publique de santé mentale abandonnent leur place de simples énoncés dans l'image/discours de l'autre — véhiculée par des émissions de la télé de masse, commerciale ou éducative — pour devenir les protagonistes du propre récit contemporain, passant à l'énonciation d'eux-mêmes.

Parmi les plusieurs questions traitées au cours de ce travail sur les expériences de la TV Pinel et de la TV Maxambomba on peut surtout signaler : les différences et ressemblances entre la télé de masse, les médias, et la télé communautaire ; la mythification et démythification de la télé de masse ; le rapport mot-image ; les genres discursifs/audiovisuels ; le processus de production ; le rapport avec le spectateur.

Plus que contribuer pour les discussions sur les expériences des mouvements de télévision communautaire, dans le cadres de la questions de production de subjectivité des deux télés ici étudiées, le but de notre recherche est surtout celui d'atteindre une perspective plus large, à travers la réflexion sur le rapport entre l'expérience subjective contemporaine et l'image électronique véhiculée par les médias télévisuels dans notre quotidien.

Mot-Clés

Subjectivité;

Télévision communautaire;

Video communautaire;

Télévision.

Sumário

Introdução: Produção de subjetividade e Tvs comunitárias: Estudo Possível?	12
1. Limites e Alcances da TV Comunitária	22
1.1 O que é TV Comunitária?	25
1.2 Pontuando a História: Alguns Takes e Locações	30
1.3 A Metodologia Participativa	42
1.4 Entrando em Cena e Apresentando os Protagonistas	46
1.4.1 TV Maxambomba: "O que você vê no telão, você não vê na telinha"	48
1.4.2 TV Pínel: Enlouquecendo a TV	60
2. Fragmentos de um Olhar: Notas Teórico-Metodológicas	71
2.1 A Abertura de Campo	71
2.2 O Pesquisador e seus "Outros"	75
2.3 Algumas Ferramentas Conceituais	80
2.4 A Construção de um Olhar	87
3. Por falar em Subjetividade	97
3.1 Os Caminhos da Subjetividade Contemporânea	98
3.2 Subjetividade Moderna? Subjetividade Pós-Moderna? Ou a Personalização a qualquer Preço...	106
3.3 As Novas Formas de Controle	120

4. A Cultura da Imagem e uma Nova Produção Subjetiva	126
4.1 Cultura da imagem: Uma Nova <i>Aura</i> ?	129
4.2 Produção, Destruição e Transformação da <i>Aura</i> : Experiências na TV Pínel e na TV Maxambomba	139
4.3 Para Além da Dicotomia Palavra-Imagem	149
4.4 A Televisão Nossa de Cada Dia	157
4.5 Atratores Estranhos: A Relação TV de Massa e TV Comunitária.	173
5. TVs Comunitárias: Da informação à Pós-mídia	194
5.1 TV Pínel e TV Maxambomba e os Gêneros Discursivos/ Audiovisuais.	195
5.2 Informação, Paródia e Diálogo	200
5.2.1 Informar o quê? Informar para quê?	200
5.2.2. Varrendo a Loucura para Fora do Tapete...	211
5.2.3. Diálogos sem Fim...	215
5.3 O Espectador como Co-autor Ou o Lugar do Outro nas TVs Comunitárias	227
5.4 Duração e Suplemento	242
5.5 "Pínelbomba", Pós-Mídia, Rizoma e Silêncio	253
Considerações Finais. Entre a Expressão e a Informação: É Possível ir mais Além?	265
Referências Bibliográficas	271
Anexos	282

Introdução

A Produção de Subjetividade na TV Maxambomba e TV Pinel: Estudo Possível?

“Aquilo que se convencionou chamar de ‘trabalhador social’ – jornalistas, psicólogos de todo o tipo, assistentes sociais, educadores, animadores, gente que desenvolve qualquer tipo de trabalho pedagógico ou cultural em comunidades de periferia, em conjuntos habitacionais, etc. – atua de alguma maneira na produção de subjetividade. Mas, também, quem não trabalha na produção social de subjetividade? Não vejo inconveniente nisso, mesmo porque é inevitável nesta altura dos acontecimentos.” (Guattari, 1986, p.29).

A subjetividade foi tema central da dissertação de mestrado apresentada em agosto de 1996¹. Na época, fiz uma discussão teórica sobre a massificação da subjetividade na experiência contemporânea, através da industrialização da cultura e exacerbação do consumo. Já na ocasião, me interessava sobretudo o seu reverso, isto é, as formas de criação, a invenção de modos de vida que escapassem à planilha da homogeneização, o que tornou-se possível com a ajuda da fecunda reflexão dos pensadores franceses Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault.

Também na época, algumas práticas sociais chamavam-me a atenção. Como agenciar este campo teórico rico e vasto, junto às práticas diárias dos trabalhadores sociais, referidas por Guattari, na epígrafe acima? Era preciso problematizar práticas que buscassem um contraponto à uniformização das mídias, ao conformismo dos modismos, à equação perversa que associa consumo à existência, ao hiperindividualismo de “cada um na sua”, enfim, à nova condição da subjetividade na contemporaneidade. Revoluções moleculares, diria Guattari, vindas da sociedade civil organizada ou não, (ONGS, associações de moradores, cooperativas, iniciativas artísticas, etc).

Ao mesmo tempo, a mídia e, mais precisamente, a televisão, ocupava um papel importante na discussão, embora não fosse o centro de nossa análise. A imagem, ou melhor, a relação imagem e subjetividade na contemporaneidade começava a ganhar corpo em nossas reflexões. A intensa presença de imagens técnicas na formação de valores, gostos, desejos, costumes, na constituição de uma cultura da imagem nos intrigava. Teóricos como Jean Baudrillard, Paul Virilio e Theodor Adorno, falavam das consequências avassaladoras, do empobrecimento cultural/subjetivo que isso resultava. Para mim, isso não bastava. Porém, essas duas questões permaneceram apenas sinalizadas, como interrogações sem serem aprofundadas naquele trabalho.

Esta oportunidade surgiu com meu ingresso no curso de Doutorado no Departamento de Psicologia da PUC-Rio, cujo título inicial do projeto era:

¹ Cf. Miranda (1996) - Produção de Subjetividade: Por uma Estética da Existência. Dissertação de mestrado - Departamento de Psicologia, PUC-RJ, agosto de 1996. Profa. Orientadora Maria Helena Novaes.

“Subjetividades Contemporâneas: A Criação de Imagens em Práticas Sociais”². Pensava em realizar um trabalho de campo com projetos que trabalhassem com vídeo ou TV (Ongs, associações, centros comunitários), como algo constitutivo do próprio trabalho. Ou seja, o vídeo não apenas como um dispositivo técnico a mais, enquanto recurso facilitador de uma dinâmica desses trabalhos, mas seu uso, visto como realizador de uma narrativa audiovisual, como eixo central de seus trabalhos, deflagrador de uma produção subjetiva ligada à experiência com a imagem na contemporaneidade.

A hipótese inicial era de que essas práticas, ao se apropriarem do uso do vídeo, atuavam num empreendimento de criação da subjetividade, produzindo um “relevo” na “laminação” da intensa, porém rasa, profusão de imagens. Embora tais práticas não estivessem à margem do raio de ação das TVs de grande porte, acreditávamos que houvesse algo que potencializasse um desvio à homogeneização, questionando estereótipos e crenças, produzindo algo novo.

Cheguei então às TVs comunitárias, mais precisamente, ao projeto de “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba e a TV Pinel: a primeira situada em Nova Iguaçu, Baixada Fluminense e a segunda no Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel (IPP), no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro. Apesar da pluralidade e diversidade de experiências, sob o título de TV comunitária, com inserção nos mais diversos contextos, nessas duas TVs escolhidas, são os jovens moradores da periferia de Nova Iguaçu e os usuários do IPP que, juntos com a equipe, assinam a criação dos programas. Ambas apresentam a possibilidade de apropriação do uso do vídeo pelos membros da comunidade.

Tornava-se, no mínimo, instigante falar de TV comunitária feita por jovens da periferia do Rio de Janeiro e por usuários do sistema de saúde mental,

² Na mesma época, deu-se a minha entrada no GIPS – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade - coordenado pela Prof. Dra. Solange Jobim e Souza no Departamento de Psicologia - integrando alunos de graduação e da pós-graduação, com uma confluência de abordagem, pois o grupo também se interessava pela relação subjetividade e imagem.

num país marcado pelo monopólio da comunicação, concentrado nas mãos de quatro grandes famílias³, fato que se reproduz nas TVs a cabo e via satélite.

Tanto a população da Baixada como os usuários do sistema de saúde mental trazem a marca da exclusão. São populações vítimas constantes do preconceito, ora manifesto, ora latente do senso comum e dos meios de comunicação de massa. A figura do louco, via de regra, é vista como perigosa; a adolescência na Baixada é relacionada à violência, nos meios de comunicação de massa, mais precisamente na televisão, fortalecendo estereótipos típicos do achatamento das diferenças promovidos por certa mídia que, a grosso modo, se sustenta pela regulação de toda espécie de diversidade, em torno da média comum.

Porém, ao invés de se colocarem à margem da mídia, tais trabalhos promovem a captura deste meio para, por seu intermédio, dar visibilidade a outras formas de existência tanto da loucura, quanto da adolescência. Tais experiências em TV comunitária possibilitam que jovens e usuários falem do seu cotidiano, de suas vidas, através dos vídeos produzidos por eles mesmos, conquistando assim uma outra dimensão das questões sociais, políticas e culturais do contexto em que vivem.

Embora as duas TVs tenham princípios metodológicos semelhantes, visando envolver a comunidade em todos os momentos de realização do vídeo e mantenham um intercâmbio entre alguns componentes de suas equipes, suas dinâmicas são diferentes em termo de vídeo-processo. Enquanto que o projeto de "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba valoriza o cunho educativo, pela crença na eficácia pedagógica através do vídeo, interferindo na condução de sua dinâmica, a TV Pinel, que não tem a questão educacional como seu maior objetivo, parece não ter contas a prestar com uma possível verdade, e se dá o direito de experimentar mais livremente. A equipe chega a

³ Matéria publicada na Folha de São Paulo revelou que, embora a constituição brasileira não permita a concentração de mercado, proibindo que uma entidade ou pessoa participe de mais de dez emissoras de TV em território nacional, sendo que somente cinco podem ser em VHF, as quatro famílias que monopolizam o mercado, Marinho (Rede Globo), Sirotsky (Rede RBS), Abravanel (SBT) e Saad (Bandeirantes) descumprem a lei. Todas utilizam o subterfúgio de colocar o registro em diversos membros da família, tais como, cunhado, genro, etc. Fonte (Paiva, 1998).

afirmar que seus vídeos mais interessantes foram justamente aqueles que perderam o controle.

Na TV Pinel a dinâmica é mais voltada para a prática. A explicação acerca da linguagem do vídeo, o roteiro, o plano-seqüência, a edição surgem no ato do próprio fazer vídeo com a população de usuários, porém, é a equipe técnica também composta de alguns usuários, que manipulam o aparato tecnológico: câmera, áudio, mesa de edição. Ao contrário, no projeto de "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba foi constatado um envolvimento maior da comunidade com a linguagem do vídeo, pois o projeto priorizou uma ação pedagógica, em que cada etapa do processo tivesse um espaço de discussão e manuseio do aparato técnico por parte dos jovens.

Assim, o presente trabalho tem como objetivo, discutir a produção de subjetividade deflagrada quando estes jovens ou usuários do sistema de saúde mental deixam de ser apenas representados no discurso/ imagens de outros, sejam eles programas de TV de massa, comercial ou educativo, e passam a ser protagonistas desta narrativa contemporânea, a linguagem audiovisual atualizada no vídeo, enunciando-se a si mesmos.

Como então falar de experiências tão distintas, uma com uma forte vertente psiquiátrica, outra que engloba a questão socio-cultural das periferias dos grandes centros urbanos? Há, porém, no cotidiano dessas TVs comunitárias, alguns pontos em comum: primeiramente, são duas iniciativas que surgiram de um meio estigmatizado, como vimos, pela exclusão social e pelo preconceito e o estereótipo que resvalam para a grande mídia, e ambas surgem desse incômodo diante da forma que são normalmente enunciadas; em segundo lugar, deve-se ao fato de que ambas trabalham sob o enfoque da democratização da comunicação, onde a questão não é apenas ter acesso aos bens de produção semiótico/cultural/subjetivo, isto é, livros, teatros, cinema, computador, TV, etc, como espectadores ou consumidores desse material, mas de ter acesso aos seus meios de produção e de suas possibilidades criadoras; por fim, essas experiências carregam uma metodologia com grandes afinidades, sendo que a TV Pinel é uma espécie de afilhada da Maxambomba, que prestou assessoria no início desta TV no IPP e, até hoje, mantém-se um forte intercâmbio entre suas equipes.

Acreditamos ser possível trabalhar a produção de subjetividade nessas experiências, tendo como eixo temático central, não a questão psiquiátrica da TV

Pinel, nem uma análise sociológica sobre as periferias, embora ambas estejam presentes, mas o que se coloca no foco de nosso interesse é o processo de realização de vídeos, numa vertente comunitária.

Não se trata de comparar tais experiências, empreendimento em si insatisfatório, haja vista as diferenças na população, mas, a partir de suas especificidades, e de seus pontos em comuns, observados ao longo de três anos de pesquisa de campo⁴, traçar territórios de análise que digam respeito à apropriação da linguagem do vídeo e sua ressignificação no cotidiano do trabalho.

Já no primeiro encontro com a TV Maxambomba, tive uma surpresa, com a filmagem de um vídeo, em formato de ficção, de um grupo de pagode da região, o "Pagodeando". Não só pelo tema, mas pela abordagem com que aqueles meninos, entre 12 e 18 anos, conduziam as filmagens, era evidente o forte influxo não só da TV de massa, mas da indústria cultural, como um todo, na vida daqueles jovens. Será que, ao produzir suas próprias narrativas audiovisuais, através de uma TV comunitária, eles só fariam reproduzir as imagens vistas diariamente das TVs de grande porte? Subjetividades amalgamadas por um insistente *déjà vu*? Onde estaria a criação numa iniciativa que propunha trabalhar a alfabetização audiovisual, enfatizando a necessidade de formar sujeitos críticos ao conteúdo ideológico que nos chega diariamente na experiência privada de assistir televisão?

No interdito da surpresa, algumas forças se escondiam no viés do olhar do pesquisador. Lá estava a sombra do paternalismo lado a lado com o seu reverso, o populismo: uma, de origem vanguardista e redentora, determina o saber sobre o povo e, por isso, busca falar em seu nome; outra, espécie de "epistemologia popular", determina que se o povo fale por si só, como se tudo que fosse por ele dito e feito fosse verdadeiro e bom, isento de qualquer reprodução de relações de poder existentes na sociedade abrangente. Como caminhar entre o fio da navalha entre o messianismo e o "populismo pedagógico" em direção a uma perspectiva mais dialógica no processo de produção de saberes e de criação?

⁴ O primeiro contato foi com a TV Maxambomba em abril de 1999. Mesmo considerando que a intervenção continua se deu desse momento a outubro de 2000, época da exibição do 15º Programa da TV Pinel, no decorrer dos anos seguintes, mantivemos contatos esporádicos até o fechamento da tese, constituindo uma das características metodológicas de nossa pesquisa, conforme será discutido posteriormente

Esta época coincidiu com minha aproximação teórica com os estudos de linguagem de Mikhail Bakhtin⁵. Este autor tornou-se, então, precioso para meu empreendimento teórico, não só por balizar a abordagem teórico-metodológica, mas sobretudo, por ressignificar as relações envolvidas na linguagem em sua vertente pragmática. Em Bakhtin, a palavra é vista como uma arena, lugar de embates. Sua visão social, expressiva e dialógica da linguagem permitiu-me problematizar a complexidade das ações dessas TVs comunitárias que, a um só tempo, participam do sistema semiótico-subjetivo da grande mídia, e marcam uma diferença nessa “cultura da imagem”, conforme se verá.

Em carta a Serge Daney, conhecido e respeitado crítico de cinema na França, Deleuze (1992 [1990]) diz que, ao escrever sobre televisão e suas “relações” com o cinema, ele foi movido por um “otimismo crítico”. A crítica está lá, marcando o controle subliminar nas grandes telas do cinema e, principalmente na telinha diária e privada da TV. Mas, ao invés de deixar-se levar por uma subserviência fácil ao “poder da imagem”, o crítico, segundo Deleuze, buscou extrair das imagens suas potencialidades criadoras.

Eis o grande desafio aqui imposto: discutir alguns aspectos da mídia, sobretudo da televisão, enfocando a posição da subjetividade tanto no seu aspecto de produção massificada, quanto acompanhando seus fluxos de singularização. Para essa questão, tornou-se fundamental analisar a relação entre TV de massa e TV comunitária. Apesar de constituir um item da tese, essa questão atravessa boa parte da pesquisa: na discussão da instrumentalização da aura; na análise da “TV nossa de cada dia”; na conceituação dos gêneros discursivos que perpassam a TV comunitária; ou ainda na relação com o *outro* na TV comunitária. Procurou-se imprimir um “otimismo crítico”, desconfiando das fórmulas fáceis que passam ao largo da complexidade que o tema, na verdade, impõe.

Para discutir a produção de subjetividade no processo de criação de vídeos comunitários no interior da TV Pínel e do projeto “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba, um percurso foi traçado. A narrativa, fiel ao tema que aborda a processualidade dessas TVs, muitas vezes não é linear:

⁵ Os estudos de Bakhtin foram aprofundados a partir de dois cursos ministrados pela Profa. orientadora Solange Jobim e Souza no Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

temáticas se entrecruzam e se entrecem. Algumas insistentes, teimam em se perpetuar ao longo da linha argumentativa; outras atendem à fragmentação pós-moderna, entram e somem como uma imagem de vídeoclip sem deixar maiores rastros.

Assim, a análise se inicia com um questionamento feito pelos próprios membros da TV Pinel, alguns deles com passagem pela TV Maxambomba. O que vem a ser TV comunitária? Além da minha intervenção direta, personagens como a do Filé, Noale, Maycon são vozes presentes nesse trecho da entrevista, onde eles colocam as contradições no uso desse termo, e apontam a herança militante dessas TVs.

A partir desse enunciado é que o conceito de TV comunitária e de comunidade é discutido. A partir daí, um esboço cartográfico de um histórico do movimento de TVs comunitárias é traçado, tentando contemplar um espectro significativo de práticas que atenda à diversidade do fazer TV comunitária no Brasil. As características metodológicas que aproximam algumas dessas experiências, inclusive das TVs comunitárias do centro de nossa análise, são em seguida evidenciadas. Daí, surge a necessidade do trabalho histórico da TV Maxambomba e TV Pinel e suas marcas no presente.

O segundo capítulo é reservado à análise teórico-metodológica. O trabalho de campo começa e, com ele, a relação de alteridade entre pesquisador/campo se impõe. O que fazer com ela? Negá-la em nome da objetividade das Ciências Humanas? Absorvê-la, forjando uma identidade entre o pesquisador e os sujeitos que fazem parte dessas TVs? Ou, a opção adotada, a saber, problematizá-la mantendo a diferença, para que daí possa haver o diálogo. Assim, alguns conceitos da filosofia da linguagem de Bakhtin tornam-se o que chamamos de ferramentas teóricas-metodológicas, que explicitam todo esse percurso.

O fato dessas experiências em TV comunitária partirem do questionamento dos mecanismos de comunicação de massa, ou de sustentarem um discurso favorável à pluralidade, não garantem práticas efetivas no sentido de uma produção de subjetividade singularizada. A prioridade de uma criação

coletiva por si só, não escaparia ao risco do autoritarismo, ou de se forjar um sentimento comunitário. É no desenrolar de suas práticas, de seu processo que é investigada a especificidade, ou não, da produção de subjetividade nestas TVs comunitárias. Para isso, vale um questionamento anterior, do que seja subjetividade no sentido que aqui será conceituado.

Assim, já de “posse” do que seja historicamente a experiência dessas TVs, sua dinâmica, e sua inserção no movimento de democratização da comunicação e, por outro lado, também “munida” de um suporte teórico-metodológico para centrar nossa análise, segue, no terceiro capítulo, o que a tese nomeia de *produção de subjetividade*, a partir do conceito de Félix Guattari, aprofundando o trabalho conceitual iniciado na dissertação do mestrado. Vale aqui destacar a contribuição de Dany-Robert Dufour a respeito da discussão de nova condição subjetiva na contemporaneidade⁶.

O quarto capítulo aborda a produção de subjetividade na “cultura da imagem”, a partir da mudança de estatuto engendrada tanto nas artes como na cultura com a associação da tecnologia da imagem e as técnicas de reprodução. A perda da *aura* na arte moderna e sua possível captura e instrumentalização pela mídia é discutida à luz das experiências em TVs comunitárias. Seriam a TV Pinel e a TV Maxambomba agentes de manutenção da mitificação da “vênus platinada”? Ou ao contrário trabalhariam a favor da desmitificação? No aprofundamento do fascínio pela imagem, é travado, nesse capítulo, o debate acerca da relação palavra-imagem, onde estão presentes, por exemplo, as comparações das ações educativas entre a escola e o curso ofertado pela TV Maxambomba. Outro ponto é a análise dos diferentes tipos de discursos existentes na TV, desde a fábrica de sonhos ao “tudo a ver”⁷, e como eles se agenciam as experiências dessas TVs comunitárias. Nesse capítulo, o diálogo TV de massa e TV comunitária aparece como ponto de fundo e de fuga de nossa análise.

No quinto e último capítulo, é aprofundada a análise do processo de realização e dos vídeos propriamente ditos. Porém, não se trata de uma análise

⁶ Dufour é professor da faculdade de “Sciences de l'Education” em Paris VIII – França e foi meu co-orientador durante meus estudos nessa Universidade, para a realização de um “doutorado sanduíche”, entre outubro de 2001 e setembro de 2002.

⁷ Faço referência ao slogan da Rede Globo de televisão, que alude à sua onipotência e onisciência.

semiológica do material audiovisual dessas TVs produzido ao longo da pesquisa, mas da problematização de alguns gêneros discursivos/ audiovisuais que, a nosso ver, atravessam tanto os vídeos, como o seu processo de criação. A relação com o espectador, quer das TVs comunitárias, quer das TVs de grande porte, ganha destaque na discussão, bem como a especificidade dessas experiências em TVs comunitária, no horizonte da mídia televisiva. Por fim, irrompe o encontro fundindo as duas TVs: o "Pinelbomba", como marca de um processo de transformação das duas TVs envolvidas.

Ao longo da tese, as vozes iniciais de Filé, Noale e Maycon foram somando-se à de outros interlocutores nas TVs comunitárias: alunos, facilitadores e equipe do projeto de "Capacitação de Jovens na Produção de Vídeo" da TV Maxambomba e usuários e equipe da TV Pinel. Estes lugares enunciativos colocaram-se, lado a lado, com trechos do diário de campo e do corpo conceitual adotado, do qual fazem parte além dos autores já citados, Walter Benjamin, Edgar Morin, Régis Debray, Gilles Lipovetsky, dos brasileiros Arlindo Machado, Muniz Sodré, Marília Amorim, Janice Caiafa, Suchy Rolnik, dentre outros.

Por fim, pretende-se com esta pesquisa contribuir no instigante e vasto debate atual a respeito da relação entre a subjetividade contemporânea e essa janela para o mundo, a tela de TV.

Límites e Alcances da TV Comunitária

Iniciaremos o capítulo com a discussão sobre o que é TV comunitária, tendo como referência depoimentos de participantes da TV Pinel¹:

Filé – “Eu acho assim, com relação a essa coisa da TV comunitária... Eu nunca considerei a TV Maxambomba [como] TV comunitária. É assim: a gente podia até localizar a TV Maxambomba como uma TV comunitária, por ela ser de Nova Iguaçu. Agora, a forma como ela trabalhou Nova Iguaçu foi muito variada. Ela tentou, por exemplo, no *Repórter de Bairro* lançar base de alguma coisa que fosse uma metodologia participativa, [...] Mas, de qualquer maneira têm duas coisas. Uma é isso, essa observação. Eu acho que a gente não foi uma TV comunitária. Segundo é que eu acho o termo comunitária muito amplo! Você tem a gente usando aqui de um jeito, mas tem o canal I4 [referindo-se à NET] usando também. Aquilo não é comunitário, aquilo é acesso público. [...] É um canal onde as pessoas veiculam, onde o IBASE [Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas] e o CECIP [Centro de Criação de Imagem Popular] foram chamados lá para ter um horário fixo. Pôxa, é um feudo também. Que comunidade é, comunidade das ONGS? Pode ser, não tem nenhum problema, mas na hora que você faz isso, os americanos chamam de acesso público. Acho perfeito. Você numa comunidade tem várias outras comunidades, você não fecha com uma, você bota o equipamento lá para quem quiser se expressar! Então, é só para dizer que esta coisa não está definida e tem gente chutando para tudo quanto é lado, e discussões pelo mundo afora...

Noale: Agora eu acho que a TV Pinel tem uma característica muito própria do que é TV comunitária. Ela trabalha dentro de uma comunidade muito definida. Eu acho que aqui dar para perceber bem essa....

Luciana: Será que é só por que ela está definida? A relação que ela tem com essa comunidade [referindo ao Instituto Philippe Pinel - IPP] é realmente de uma experiência comunitária?

Noale: Eu acho que são os dois. Mesmo assim, às vezes eu acho que a nossa ação dentro da comunidade ainda não é muito interessante, entendeu? Eu acho que a gente precisava ter uma ação mais efetiva, uma forma de integrar... Não integrar, mas trazer mais esta comunidade para estar trabalhando, para está se comunicando, para estar... Eu acho que ainda é precário. Eu acho que dá para a gente definir melhor a comunidade quando você fala do espaço físico, quando consegue delimitar este espaço porque você aí... E também o público, porque você tem uma idéia, não é como no bairro, que você tem gente de tudo quanto é tipo, de gente que vem, de várias outras ...

¹ Nesta cena encontram-se presentes Noale Toja, coordenadora do projeto de "Capacitação de Jovens na Produção de Vídeo" da TV Maxambomba e coordenadora de equipe da TV Pinel; Walter Filé, ex-coordenador da TV Maxambomba e consultor da TV Pinel; Maycon Santos, usuário e membro da equipe da TV Pinel; e a autora desta tese.

Luciana: Vocês, da TV Pinel, fazem exibição de rua também: Largo do Machado, Cinelândia, a partir de um público que não é da comunidade...

Noale: Mas aí tem outra intenção, já está partindo para uma outra estratégia...

Filé: De qualquer forma é TV comunitária!

Noale: É... eu acho que isso também não invalida. É exatamente o que está fazendo, está levando este produto para uma discussão que é fora, que já é para envolver outro que está fora... Se você está na rua ...

Filé: Mais ou menos, o que está aqui dentro, está lá fora também...

Noale: Com certeza...

Filé: Tem gente de lá de fora que está aqui dentro! Eu acho que o grande barato é assim, que você estava falando, e eu acho que eu concordo com você [referindo-se a Noale]. A TV Pinel ela tem uma característica, ela é comunitária, não é comunitária pela limitação geográfica, mas pela temática. A temática loucura ela é em qualquer lugar do mundo. Vai ser a TV Pinel, vai ser entendida, vai ser respeitada. Você ri, você interage, em qualquer lugar do mundo, você pode falar de loucura. Qual é o problema que eu acho que a gente encontra em uma comunidade, por exemplo, do Rancho Fundo? [localidade de atuação da TV Maxambomba]. É porque é sonho achar que ali é uma comunidade! São várias comunidades! Você tem problemas comuns quando, por exemplo, a gente fez o trabalho do Rancho Fundo. Porém, mesmo esse "meioambientemente" [vídeo realizado em Rancho Fundo pela equipe da TV Maxambomba] você tem: os adultos querendo falar em valas, os adolescentes mais próximos da gente... Porque tinha outro tipo de adolescente: os da igreja, os da umbanda, os da não sei o que... Não tem jeito...

Noale: Pois é, mas é até bom. Como reunir isto tudo em um programa?

Filé: Essa é a pretensão que, às vezes, eu acho muito difícil!

Noale: É, mas sei lá... De uma forma ou de outra tentar conciliar, negociar. Isso você teria porque a gente, de qualquer forma, também deixou que essa coisa da participação se desse pelo próprio grupo...

[...]

Filé: Até acho que pode ser, Noale, mas eu digo assim: quando você faz o Repórter de Bairro em Rancho Fundo, a intenção é que o Repórter de Bairro fosse um canal de expressão daquela comunidade, não que ali fosse uma TV comunitária. A gente até falou: quando é que a gente pode ensaiar uma possibilidade de fazer uma TV comunitária? Mas não era uma TV comunitária! Era como um grupo de jovens pudesse servir de canal, para que as pessoas de sua comunidade se expressassem. E aí a gente viu que o mais rico do projeto, eu pelo menos penso assim, foi perceber que era porrada o tempo todo! Porque a comunidade, na verdade, essa idéia-hegemônica até da comunidade da igreja, que foi de onde a gente se cercou, de uma comunidade que fosse mais homogênea, não tinha homogeneidade nada!

Luciana: A daqui é homogênea?

Noale: Não, claro que não! [Risos]

Filé: Mas a questão da loucura é uma coisa assim que une as pessoas. Mas, se você disser assim, vamos procurar um tema que una Rancho Fundo: vala, todo mundo pisa na vala; lixo, todo mundo pisa no lixo... Esses são temas que unem os adultos numa perspectiva, os jovens não unem mais. Você está entendendo? Então você não tem uma coisa que diga assim: isso é comum do bairro. Existem várias coisas... Isso é um problema, entendeu? Como é que você delimita aquela comunidade?

Máicon: Não tem liderança lá?

Filé: Não sei nem se a questão é essa...

Maicon: Tipo assim, um clube, alguma coisa que eles se juntam... Tipo assim, de repente na Rocinha, por exemplo. Walter mora na Rocinha. Lá tem comunidade da Rocinha, tem as TVs comunitárias da Rocinha...

Noale: É, mas cada uma de um jeito...

Filé: Só fechando esse negócio dos meninos, [referindo-se ao *Grupo Fuzuê* da TV Maxambomba]. Para mim, os meninos se aproximaram mais da questão de ser comunitário, quando eles disseram assim: só vamos falar de adolescentes, o tema é adolescente. [...] Então quando eles dizem assim: nós vamos fazer um grupo temático, acho que nem tinha a palavra comunitária, nem lembro se tinha, mas o tema era o adolescente, o tema... Ai eles vão ser uma TV comunitária em qualquer lugar do mundo! Vão falar, não é só para Rancho Fundo, embora tenha a especificidade de Rancho Fundo. Quando eles falam de sexualidade, eles estão falando para o cara da Rocinha, está falando para o outro. Isso eu acho, são algumas coisas para a gente pensar...

1.1

O que é TV Comunitária?

A cena enunciativa deste trecho de entrevista com a equipe da TV Pínel é paradigmática por explicitar a complexidade de uma TV comunitária. O que caracterizaria uma TV comunitária? Seria uma TV que fala do cotidiano de uma comunidade específica? Ou uma TV com um espaço no canal a cabo ou por satélite, onde as comunidades podem exibir seus programas? Ou ainda seria uma TV de baixo alcance, onde um bairro ou alguns moradores recebem em suas casas a programação feita por outros moradores da mesma região? Ou quem sabe, uma TV que tem como força, o caráter temático de uma discussão de interesse da comunidade envolvida? Ou então uma TV em que a comunidade, seja de moradores ou ligadas a uma instituição, se envolve no processo de criação de seus programas/vídeos?

A discussão acima mostra que esta não é uma questão de resposta fácil. Para melhor pensá-la, a nosso ver, convém tratarmos de um conceito que nos parece anterior mas que, por outro lado, é bem mais complexo: O que é comunidade?

Sem a pretensão de esgotar a discussão sobre tal conceito, onde a polissemia parece não ter fim, tomaremos como base duas fontes: O estudo de Paiva (1998): "O Espírito Comum: comunidade, mídia e globalização" e o velho e bom "Aurélio" (Ferreira, 1999)².

² Paiva (1998) propõe, a partir de uma revisão do conceito de comunidade, uma discussão da possibilidade de uma comunicação comunitária em meio a um mundo globalizado. Tal proposta é considerada, desde já, como um desafio, pois a globalização e seus "derivados", informação e comunicação, não têm propiciado a experiência de compartilhar, de um espírito comum: "O ideal de aldeia global, de planetarização, de interligação entre os povos, de circulação e internacionalização de informação, chegou às vias de fato, o que não significa, necessariamente, ter havido maior conscientização e efetiva participação na solução de problemas sociais. Isto quer dizer que a informação, tendo alcançado seu maior grau de rapidez e volume, não propiciou, como se poderia supor, a experiência comum, o partilhamento do real; ao contrário, simulou sua vivência" (Paiva, 1998, p. 14). Assim, enquanto que a escolha do livro de Raquel Paiva se justifica pela inserção da discussão sobre o conceito de comunidade, visando a uma perspectiva de comunicação comunitária, a presença do Aurélio como fonte deve-se à sua indiscutível credibilidade.

Como falar de um conceito tão amplo que pode assumir o sentido dentre outros de comunidade católica, comunidade dos comerciantes, comunidade de sentimentos, ou comunidade linguística?

Do latim *communitas*, comunidade pode significar algo relacionado à partilha solidária entre pessoas de interesses, valores e sentidos comuns. “Qualidade ou estado do que é comum; comunhão. Há entre eles comunidade de interesses. Concordância, conformidade, identidade: comunidade de sentimentos. Posse, obrigação ou direito em comum” (Ferreira, 1999, p. 517). Neste caso, percebe-se de um lado, fundamentos cristãos determinantes no corpo semântico do conceito e de outro, um inevitável “cotejo das propostas comunistas” (Paiva, 1998, p.70).

Mas o conceito de comunidade também está ligado à territorialidade. Vejamos:

“O corpo social; a sociedade: As leis atingem toda a comunidade. Qualquer grupo social cujos os membros habitam uma região determinada, tem um mesmo governo e estão irmanados por uma herança cultural e histórica. Qualquer conjunto populacional considerado como um todo, em virtude de aspectos geográficos, econômicos e/ou culturais comuns: a comunidade latino-americana”. (Ferreira, 1999 p. 517).

Dentre as suas significações, há também o sentido sociológico: “Agrupamento que se caracteriza por forte coesão baseada no consenso espontâneo dos indivíduos” (ibid. p.517). Se a noção de território pode ser cada vez mais relativizada em tempos de redes informacionais, onde as relações humanas, muitas vezes, parecem prescindir do espaço, a conotação edênica de comunidade, onde reinaria a harmonia entre os membros, em oposição à sociedade, lugar de conflito e tensão, mas também centro da racionalidade iluminista, ainda resiste. Segundo Paiva (1998), esta conotação valorativa fez com que a sociologia questionasse seu uso objetivo, e restringiu o conceito de comunidade a localidades específicas, ou a pequenas localidades.

A oposição entre comunidade e sociedade, onde a primeira coloca-se, ao mesmo tempo, como um lugar anterior ao processo civilizatório e também como sua redenção, como lugar idealizado, utópico, harmonioso e homogêneo, favoreceria, segundo Paiva (1998), um saudosismo romântico: “...é desaguar na ilusão do passado, na vã perspectiva do retorno e da incapacidade de construir” (p.

74). A autora defende a idéia de que o espírito comunitário possa ser uma exigência do próprio processo de globalização:

“Enfim, o que se coloca em questão quando se fala de comunidade é a possibilidade de haver hoje um projeto comunitário em meio à heterogeneidade e à atomização societária reinante na grande cidade. Talvez a primeira tentativa deva ser ingressar nessa idéia com a *perspectiva do ser-em-comum*.” (ibid. p.84 - grifo nosso).

Ao problematizar o que seria uma comunicação comunitária, Paiva (1998) não trabalha no sentido de um retorno a um período paradisíaco. Ela aceita o ideal societário, recomendando que uma comunicação comunitária possa ser anterior à comunidade “real”, a partir do momento que pode promover sua coesão social. Neste sentido, se não há uma comunidade de fato em Rancho Fundo, como garante Filé, devido à gama de interesses muitas vezes divergentes de grupos, nada impediria de que a TV Maxambomba, ou qualquer ação comunicativa, seja este agente aglutinador para a consolidação de uma comunidade. Assim, a TV comunitária não precisaria ser uma consequência de uma comunidade previamente estabelecida, mas pode servir como potencializadora desse vínculo de pertencimento a algo comum, que é característico de uma ação comunitária.

No entanto, este *ser-em-comum* não pode e nem deve ser confundido com homogeneidade, mas, ao contrário, a riqueza e a complexidade de um grupo heterogêneo não desautoriza a busca de pontos em comuns. O vínculo comunitário também não se confunde, nem com segmentação do público, determinada pela especificidade de uma temática - a exemplo dos canais de TVs a cabo, comunitários ou não -, nem com prestação de serviço, informando notícias de interesse da região ou do bairro. A nosso ver, o determinante é a relação que a comunidade possui com o veículo. Isto é, o jornal, a rádio ou a TV comunitária devem ser elaborados pelos próprios membros da comunidade, e esta deve reconhecer como seu o projeto que, mesmo vindo “de fora”, “é capaz de revestir-se de traços culturais do grupo” (Araújo e Chaffin, 1997, p.11- circulação restrita IPP).

Do ponto de vista dos objetivos, promover a educação é uma das principais diretrizes dos projetos em comunicação comunitária. No entanto, da mesma forma que o comunitário implica a gestão permanente da comunidade, o processo educativo não se confunde meramente com a transmissão de aulas ou

curiosos, pois “é preciso uma visão do processo educativo comprometido com a ética e mudanças sociais” (Paiva, 1998, p.168).

Garantida a polissemia do termo, o que parece unir os significados do conceito de comunidade, mote da discussão a respeito do que seria TV comunitária, é a partilha de algo comum, seja o território, o campo das idéias, os valores, os interesses, a cultura. Neste sentido, ao pensarmos na discussão em torno das TVs comunitárias, enquanto Filé tende para o significado de comunidade que atende menos ao território partilhado, priorizando a gama de interesses comuns, Noale aposta na definição do território de atuação, para a implementação do trabalho comunitário. Em sua convicção, Filé afirma que a Maxambomba só se tornou verdadeiramente uma TV comunitária, quando passou a trabalhar com um grupo mais homogêneo, os jovens de Rancho Fundo, e como tal, teoricamente teriam interesses mais próximos entre si. Noale, ao invés de desprezar a territorialidade, defende seu redimensionamento, haja vista que o indivíduo continua se relacionando com o que é próximo: amigos, família, relações de vizinhança que, muitas vezes, são determinantes para uma ação comunitária, nestas populações à margem das inovações tecnológicas da era da informática.

Em “Bem prá lá do fim do mundo – Uma experiência de TV de Rua/ comunitária” Filé (2000-b) escrevera:

“A TV Maxambomba se caracteriza como uma TV de rua porque exhibe no espaço público da rua. O termo “comunitária” foi usado a partir de uma definição geográfica, ou seja, ela é comunitária por estar atuando em determinada comunidade identificada geograficamente. O conceito de TV comunitária, no entanto, não implica necessariamente exhibições coletivas em espaços públicos. Muito se tem discutido sobre o que é uma TV comunitária e se podem encontrar experiências as mais variadas possíveis pelo mundo, seja na forma de exhibir, seja na gestão, seja na participação da comunidade (acesso) etc” (p.88).

Malgrado as diferenças, Noale e Filé estão falando de algo que acreditamos ser prioritário ao se pensar TV comunitária: a horizontalização do discurso. O fator que nos faz definir a TV Pinel e o projeto de “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba de experiências em TV comunitária, não se deve apenas ao fato de partilharem um território comum, seja um bairro ou as dependências de uma instituição psiquiátrica, ou de priorizarem um tema, loucura ou juventude na Baixada. Consideramos estes projetos comunitários pois, através de uma ação coletiva, envolvendo pessoas da

comunidade, eles tomam para si um veículo de comunicação de massa, a televisão, para refletir não só sobre sua própria condição, mas como campo de expressão e criação coletiva, onde todos devem participar do trabalho: “Assim, torna-se evidente mais uma outra razão para a criação de um veículo de comunicação comunitária: a vontade de ‘produção de discurso’ próprio, sem filtros e intermediários” (Paiva, 1998, p.158). Dessa forma, o próprio questionamento de Noale sobre até que ponto a TV Pinel tem obtido sucesso, na participação efetiva da comunidade, aponta para a preocupação de que esta TV, localizada no Instituto Philippe Pinel, IPP, seja efetivamente uma TV comunitária no sentido aqui defendido, isto é, como, nestes trabalhos, jovens moradores de Nova Iguaçu e usuários do IPP devem enunciar-se a si mesmos.

Consideramos satisfatória a definição proposta por Lima: (1997-a)

“Trabalharemos, neste texto, com um conceito mais abrangente: o de TV comunitária, termo aqui utilizado para designar experimentações televisivas realizadas junto a comunidades definidas geográfica e/ou tematicamente, que têm como proposta básica promover o acesso da comunidade envolvida aos processos de planejamento, produção e veiculação dos programas. Tais experiências diferenciam-se da TV de massa, portanto, pela abrangência limitada e, sobretudo, pela proposta de promoção do *acesso comunitário aos processos de produção*. (p.3)

Assim, o Projeto de “Capacitação de Jovens na Produção de Vídeo” da TV Maxambomba e o trabalho da TV Pinel podem ser considerados experiências em TV comunitária, e têm como traços comuns, não só o fato de trazer a marca da proximidade imagem-espectador, partindo de temas considerados de interesse para a comunidade, mas também por possibilitar a apropriação da linguagem imagética, em seu processo de criação, pelos membros da comunidade. Tanto os jovens, como os usuários do sistema de saúde mental não são mais representados em suas idéias, mas são eles mesmos que protagonizam esta narrativa contemporânea, o vídeo, para falar de seu cotidiano, de suas vidas.

1.2.

Pontuando a História: Alguns Takes e Locações

“Quero dizer ao público, inicialmente, que ele não possui esse instrumento de comunicação – ainda nas mãos dos notáveis –, mas que poderá servir-se dele se lhes derem oportunidade, para dizer e ver o que quiser, e como quiser” (Godard *apud* Santoro, 1989, p. 22)

No final dos anos 60, sob a influência da forte efervescência político-cultural dos movimentos contestatórios da época, o cineasta Jean-Luc Godard propôs aos estudantes da Universidade de Vincennes apropriarem-se do equipamento de vídeo, como tomada de um instrumento de poder. Ganhava corpo uma proposta de vídeo militante como alternativa à alienação trazida pela TV de massa. Ao vídeo cabia ocupar o espaço de contestação, pois permitia fazer TV fora da TV. Assim, sob a bandeira da contra-informação, surge o movimento de rádios livres na França e na Itália, e as experiências em TVs comunitárias na França e no Canadá (Santoro, 1989).³

No Brasil, a possibilidade de se fazer TV comunitária nasce da popularização das câmeras de vídeo, decorrente da baixa de preços no final da década de 70 e início dos anos 80. As câmeras e videocassetes ganham um status de eletrodoméstico (Filé 2000-a), mas com uma especificidade que, na verdade, garante o seu diferencial, pois o material audiovisual difundido por seus aparelhos não é um produto qualquer a ser consumido, como um ferro, ou uma máquina de lavar roupa, mas é, sobretudo, formador de opinião.

Coincidindo com a época da democratização do país e uma forte retomada dos movimentos sociais, tais como as associações de moradores, os sindicatos, as comunidades eclesiais de base, os partidos políticos, enfim, grupos organizados começam a utilizar a tecnologia do vídeo, gravando comícios, passeatas e reuniões, como instrumento de “conscientização para a cidadania, organização e mobilização popular, etc” (ibid p.116), visando à potencialização de sua luta. Deste tipo de utilização característico da época, Filé ironicamente comenta:

³ Em Paris podia-se ver nos muros pichações do tipo: “Attention la radio ment” ou “Fermez la télé, ouvrez les yeux” (Santoro, 1989, p. 22). “Cuidado a rádio mente ou ‘Fechem’ a TV, abram os olhos (tradução da autora).”

“Com muito voluntarismo, sindicatos, associações e outras organizações começaram a comprar videocâmeras e videocassetes e gravar horas e mais horas de reuniões, passeatas e assembléias, passeatas e longos discursos de autoridades. Gravações que, segundo seus responsáveis, iriam para a história. Bom, talvez ‘história’ fosse o nome de alguns armários, pois era para onde ia parar a maioria destes materiais, sem que jamais fossem usados para alguma coisa.” (ibid, p. 117).

De um sub-aproveitamento, algumas ONGS começam a “assumir essa mídia” (ibid. p. 117) ~~encampando o recurso audiovisual do vídeo como dispositivo~~ inerente ao trabalho, investindo na linguagem e no seu uso na atuação junto aos movimentos populares⁴. Essa utilização gera uma série de atividades de organização da sociedade civil em torno do vídeo, abrangendo as mais diversas definições, tais como vídeo popular, vídeo alternativo, vídeo militante, projetos de contra informação, TV local, TV de rua, TV pirata e TV comunitária (Brandão, 1997). Em última instância, estas iniciativas estão ligadas ao movimento de comunicação popular e alternativa, onde também participam jornais e rádios comunitários.

Alguns pontos devem ser considerados, acerca do melhor termo a ser empregado. Santoro (1989), por exemplo, rejeita a terminologia de vídeo militante ou vídeo alternativo: o primeiro, por considerar restrito, tanto do ponto de vista temático, quanto do próprio tratamento dado aos vídeos, reduzindo-os a instrumentos propagandísticos; e o segundo, pela sua amplitude, abrangendo desde as produções de videoarte até os programas realizados por produtoras de vídeo independentes, desqualificando a especificidade dos vídeos ligados a movimentos populares.

Investindo numa definição que abranja, mas que, igualmente, qualifique este movimento, do ponto de vista dos usos e produções, Santoro (1989) defende o termo vídeo popular como o mais adequado para retratar, desde a exibição de programas de comunicação popular pré-gravados, que têm como público-alvo diferentes grupos sociais, até a produção e criação de material audiovisual por

⁴ Santoro (1989), ao fazer um estudo sobre o vídeo popular no Brasil, considera movimento popular todas as formas de mobilização e organização de pessoas das classes populares, do campo ou da cidade, bem como movimentos de minorias e as comunidades eclesiais de base; enfim: “movimentos de organização, de conscientização e reivindicatórios, em espaços em que o Estado tem dificuldade de controlar ou está completamente ausente. Em seu conjunto, esses movimentos são fragmentados, mas direcionam-se no sentido de buscar uma maior participação política das classes populares em todos os setores da sociedade” (p.59).

estes mesmos grupos. Assim, o termo vídeo popular envolve as seguintes características:

- a produção de programas de vídeo por grupos ligados diretamente a movimentos populares, como por exemplo os sindicatos e associações de moradores e movimento dos Sem Terra;
- a produção de programas de vídeo por instituições ligadas aos movimentos populares para assessoria e colaboração regular, como grupos da Igreja, a FASE, o IBASE, centros de defesa dos direitos humanos, entre outros;
- a produção de programas de vídeo por grupos independentes dos movimentos populares, que por iniciativa própria elaboram-nos sob a ótica e a partir dos interesses e necessidades desses movimentos, que são por fim seu público mais importante;
- o processo de produção de programas de vídeo, com a participação direta de grupos populares em sua concepção, elaboração e distribuição, inclusive apropriando-se dos equipamentos de vídeo;
- o processo de exibição de programas de interesse dos movimentos populares, produzidos em vídeo ou utilizando-o como suporte, a nível grupal, para informação, animação, conscientização e mobilização.” (Santoro, 1989 p.60, 61- grifo nosso).

O termo vídeo popular acabou por ser o mais empregado na época da organização e institucionalização do movimento. Criada em 1984 e extinta recentemente, a ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular) passa a congregar as mais diversas formas desse movimento, como instituição representativa e como fórum de debate para a democratização dos meios de comunicação e livre expressão, propondo-se à promoção de trocas de experiências, metodologias, distribuição dos vídeos, bem como à captação de recursos para a promoção de projetos ligados ao vídeo popular no Brasil (Santoro, 1989; Brandão, 1997; Filé 2000-a)⁵. A ABVP, assim como boa parte das TVs comunitárias, foi subsidiada por entidades não governamentais, ou são elas mesmas ONGs, cuja subvenção vem, muitas vezes, de organismos internacionais, evidenciando o descaso do Estado brasileiro nesta área (Brandão, 1997).

Entre aqueles que produzem vídeo popular, uma minoria desenvolve um trabalho de TV comunitária com a participação direta da comunidade. Esta forma de fazer TV nasce na França e no Canadá, no início dos anos 70, da articulação da videoanimação⁶ com a tecnologia de transmissão a cabo. Em Quebec, Canadá,

⁵ O movimento de vídeo popular no Brasil ocorre na mesma época de outros movimentos na América Latina. Peru, Argentina, Bolívia, Equador e México também criam associações de vídeo popular que estimulam, assim como a ABVP, a troca de experiências entre estes países. (Santoro, 1989).

⁶ O conceito de videoanimação compreende: "toda a animação social e cultural que utiliza os meios eletrônicos da TV em circuito fechado para pôr em movimento uma vila, um bairro ou mesmo um grupo. Isto implica, de uma parte, na vontade de colocar as pessoas em relação umas com as outras, de ajudá-las a descobrir, a exprimir, a discutir e resolver problemas que elas

para fazer frente à TV de massa e seus programas de língua inglesa, programas são produzidos e distribuídos pela própria comunidade: "a idéia principal era a de recriar a noção de comunidade, agora via tela de televisão. A praça pública passa a ser eletrônica e o encontro com os vizinhos não se dá mais nas ruas, mas via depoimentos e participação em programas de TV locais" (Ibid. p24). A respeito da experiência de Quebec o autor acrescenta:

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

O encurtamento da relação entre o produtor e o espectador torna-se prioridade para as mais diversas experiências de TV comunitárias espalhadas pelo mundo. No entanto, se nesses países, a TV comunitária tem como veículo a estrutura das TVs a cabo, no Brasil, devido ao próprio monopólio dos meios de comunicação, a TV, com efetiva participação da comunidade, surge como TV de rua.

"A TV comunitária nasce literalmente na praça pública. As primeiras experiências do país - TV Viva (Olinda, 1983) e TV Maxambomba (Baixada Fluminense, 1986) - realizam atividades de *videoanimação* em praças e ruas, utilizando para tal programas em vídeo realizados por comunidades de bairros. Este tipo de experiência ficou conhecido como "TV de Rua." (Lima, 1997-b p.16).

Desde então, as experiências de TV comunitária realizadas no Brasil tem assumido basicamente três formas: TV comunitária de baixa potência; TV comunitária por cabodifusão; TV comunitária de rua. Sem a pretensão de esgotar as inúmeras experiências em TV comunitária espalhadas pelo Brasil e procurando dar visibilidade à sua diversidade, apresentaremos sucintamente alguns projetos antigos e atuais, a fim de inserir, nessa discussão, as TVs comunitárias que constituem o objeto central de nosso interesse, conforme será visto: TV Maxambomba e TV Pínel.

A TV comunitária de baixa potência caracteriza-se pela transmissão em sinal aberto por ondas hertzianas, com uso de transmissor (VHF ou UHF) de potência máxima de 250 watts, sendo, por isso, uma TV de pequeno alcance. Esta modalidade de TV, por não ser regulamentada na legislação brasileira, é conhecida por "TV Pirata". Segundo Lima (1997-b):

encontram; e de outra parte na utilização de um equipamento leve, constituído por uma câmera

"A regulamentação das TVs comunitárias em baixa potência é um dos principais pontos da pauta das negociações do Fórum Nacional pela democratização da Comunicação junto ao poder público. Encontra-se tramitando no Congresso Nacional um Projeto de Lei que dispõe sobre televisão comunitária em baixa potência (PL 2071/1997)" (p.16 -17).

Em 1995, a ABVP, em conjunto com entidades internacionais, promoveu a Oficina Latino-americana de Capacitação Avançada em TV/ Vídeo Comunitários, visando à articulação de uma TV de baixa potência no Brasil, realizada em Belo Horizonte e batizada de TV Beira Linha. A partir da experiência da TV Sala de Espera⁷, com atuação em um dos bairros trabalhados por esta TV, a TV Beira Linha representou, segundo Filé (2000-a), "um momento histórico do vídeo popular, mostrando a potencialidade das estratégias de comunicação comunitária, transmitida em baixa potência, articulada numa comunidade, com seus moradores" (p.121).

Pessoas ligadas a diversos projetos em diferentes regiões do Brasil, se mobilizaram em conjunto com a comunidade para produzir programas sobre o seu cotidiano. Com uma clara proposta de fazer frente à homogeneização promovida pela TV de massa, entre maio e junho de 1995, a TV Beira Linha, através de um transmissor de baixa potência (100 watts), no canal 8 VHF, exibiu diariamente, programas com a duração média de 45 minutos cada. Segundo Lima (1997-a), o processo acabou por engendrar um novo olhar sobre o próprio trabalho, para além da herança do vídeo militante que discutia a relação produtor-mensagem-receptor, a partir das clássicas teorias de comunicação, dando origem à dicotomia entre as mídias passivas (pesadas, centralizadas) versus as mídias ativas (leves, descentralizadas como espaços de autogestão).

eletrônica, um videocassete e um monitor de TV" (Dubois-Dumée *apud* Santoro *ibid*, p.24).

⁷ Entre 1993 e 1997, a TV Sala de Espera, uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte e a Escola de Comunicação da UFMG, atuou na região nordeste de BH. A partir da constatação da longa espera da população nos postos de saúde da periferia, a proposta consistia na realização de vídeos com metodologia de apropriação comunitária do veículo, com participação na concepção, produção e recepção. A proposta da TV Sala de Espera visava inserir-se como um recurso de promoção do redimensionamento da noção de saúde. "Este conceito amplo proposto envolve relacionar a saúde à qualidade de vida em geral, aos direitos de cidadania. O projeto baseia-se neste novo conceito e pretende ser também um recurso para a rearticulação da própria função e atuação do Centro de Saúde - de centro curativo ("lugar de consulta e remédio") para o de centro preventivo, de educação sanitária e fomento à participação popular na melhoria das condições de vida de cada região" (Lima, et al. 1996, p.1). Atualmente a Associação Imagem Comunitária em Belo Horizonte apresenta-se como um desdobramento desse projeto, promovendo oficinas de educação midiática e de produção em mídias comunitárias.

"A TV Beira Linha parece-nos uma experiência em que a *linha justa* dos paradigmas do movimento de vídeo popular, onde a TV comunitária surge como proposta de instrumento de combate à manipulação operada pela TV de massa, mostrou-se estreita demais". (Lima, 1997-a, p.27).

Lima fala de uma poética transgressora em relação à TV de massa, e da experiência na escritura da TV por parte da comunidade, com a emissão da TV Beira Linha, em que elementos da grande mídia são ali ressignificados. A autora faz uma espécie de mea-culpa que, em nenhum momento, desqualifica a importância da experiência da TV Beira Linha, pelo ao contrário, enriquece a discussão de todos aqueles que se propõem a desenvolver o que se convencionou chamar de trabalho social:

"... deparamo-nos com a apologia da salvação pela cultura popular, pela identidade cultural. Técnicos que atuaram na TV Beira Linha apontam essa tendência na atuação da equipe: 'a equipe da TV Beira Linha promoveu uma desvairada caça às bordadeiras, benzedadeiras, terreiros de macumba, e outros estereótipos da cultura local. Tudo em nome do resgate de valores culturais'" (Lima, 1997-a, p.8).

Se a TV Beira Linha articulou-se, desde o início, como uma proposta experimental de curta duração, a TV Casa Grande, em Nova Olinda, município do interior do Ceará, com aproximadamente 12 mil habitantes, teve sua breve existência interrompida pela intervenção da Anatel, gerando o lacre do equipamento e um processo, hoje arquivado, contra o responsável pela emissora comunitária, Francisco Alemberg de Souza Lima, criador e presidente da Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri. Criada em 1991, esta ONG desenvolve pesquisa na área de mitologia e arqueologia, além de ter uma rádio comunitária, a Casa Grande FM, biblioteca, editora, escolinha de artes, banda de música, envolvendo cerca de 200 crianças em Nova Olinda.

Ao final dos anos 90, a Fundação passou a desenvolver um trabalho de TV comunitária de baixa potência⁸. Após realizar 6 transmissões experimentais, que só atingia o próprio município, com equipamento doado pelo Unicef e pela Secretaria da Cultura do Estado, esta TV feita por crianças e jovens do município, teve seu equipamento lacrado pela Anatel, que também abriu inquérito junto à

⁸ Em viagem à região, no início de 1999, pudemos conhecer a Fundação Casa Grande. Fomos recepcionados pelas crianças que, literalmente, tomam conta do espaço. Na época, a TV comunitária ainda estava nos seus primórdios, ao contrário da rádio que funcionava em média com 14 horas de produção diária, num sistema de revezamento e escala das crianças do projeto. São também elas que até hoje assumem a programação, escolhem as músicas e manuseiam o aparato técnico.

Polícia Federal, devido à falta de licença da TV comunitária. No depoimento à Polícia Federal, o fundador do projeto argumentou o caráter educativo da TV e justificou que já havia entrado com pedido de autorização para o funcionamento da TV de baixa potência. Impossibilitada de transmitir seus programas em baixa potência, a TV Casa Grande partiu para as exibições em espaço público, na rua⁹.

A segunda forma encontrada de TV comunitária é por cabodifusão, aprovada em 1994, pela Lei de TV a Cabo pelo Congresso Nacional¹⁰. Em outubro de 1996, foi inaugurada a TV a cabo comunitária do Rio de Janeiro, a partir de discussões promovidas pelo CDC (Comitê pela Democratização da Comunicação) do município, que convocou entidades (total de 63), para a ocupação de um canal comunitário na NET-Rio, que atuaria como retransmissor de material audiovisual de organizações populares inscritas, dentre elas as TVs comunitárias. No entanto, segundo Paiva (1998), este canal vive uma polêmica: de um lado, os produtores, defendendo a qualidade técnica e a definição estética da programação, reivindicam que toda a produção deva ser elaborada pelo canal; de outro, as entidades não abrem mão da prioridade de sua autonomia e do enfoque político. Entre o risco de verticalização do discurso e da inoperância devido à precariedade técnica e estética, o canal ainda conta com outras dificuldades, sendo uma das mais graves, a falta de recursos para as comunidades manterem um quadro de programação no ar, e o fato de que a maioria das comunidades, com o alto preço da mensalidade do acesso a cabo, não pode ver a programação.

Retomando a análise do início de nossa discussão, esta vertente de TV comunitária coloca-se, na verdade, como acesso público, disponibilizando espaço e infra-estrutura para que a população da região produza e veicule seus próprios programas:

⁹ Na época, bastante indignado, Alemberg deu a seguinte declaração à imprensa da região: "não tenho vergonha de ser preso ou condenado pela Polícia Federal por estar tentando educar. Eu não posso educar, mas o Leão Lobo pode mostrar dois cavalos transando na TV" (Diógenes, [1999]). A proibição de funcionamento da TV Casa Grande se apresenta como modelo da atual situação de morosidade para a tramitação pela legalização de TVs de baixa potência, para uso comunitário com fins culturais e educativos, por falta de lobby. Há no entanto, outro fator a ser considerado na legalização deste tipo de TV. É preciso criar dispositivos legais para evitar o que vem ocorrendo com algumas rádios que, travestidas de comunitárias, incorporando daí uma série de benefícios, servem na verdade a vereadores, grupos religiosos e comerciantes. (Paiva, 1998).

¹⁰ "A lei estabelece a obrigatoriedade de as operadoras do serviço a cabo distribuírem o sinal de canais básicos de utilização gratuita destinados a: legislativo municipal/ estadual; Câmara de Deputados; Senado Federal; universidades compartilhado pelas instituições localizadas no município ou municípios da área de prestação de serviço; educação e cultura, reservado para utilização de órgãos federais, estaduais e municipais responsáveis; comunidade, aberto para utilização livre por entidades não governamentais e sem fins lucrativos". (Araújo e Chaffin, 1997, p.12- Circulação restrita IPP).

"A proposta dos canais comunitários é inspirada no modelo da TV de *Acesso Público* existente nos Estados Unidos. No entanto, nos EUA, as operadoras dos canais, além de distribuírem a programação, são obrigadas por lei a fornecer infra-estrutura para a produção comunitária. A lei aprovada [no Brasil] desobriga a operadora de qualquer compromisso neste sentido (parágrafo oito do capítulo cinco)." (Chaffin, 1995, p. 61)

A despeito da controvérsia de ser esta forma de fazer TV realmente comunitária, esta discussão se insere numa perspectiva de suma importância, ou seja, da comunicação pública, para além do privado e o estatal, visando a interligação entre comunicação/ produção e vida social (Negri, 1993).

Sem encontrar espaço legal para transmissão em baixa potência e mostrando-se ainda incipiente a discussão a respeito do acesso público, via ou não canal comunitário, a experiência de TV comunitária no Brasil vem crescendo como TV de rua. O que, à primeira vista, nasce de uma impossibilidade de atuação nas ondas da TV convencional, acaba por engendrar uma nova relação da população com a experiência de ver televisão. Do confinamento do espaço doméstico, um das responsáveis pela privatização da subjetividade na contemporaneidade, a TV retorna como um circo na praça pública ou em auditórios, promovendo uma experiência coletiva de se relacionar com esse material audiovisual. Chaffin (1995), defendendo o termo TV de rua ao invés de TV comunitária, como o mais adequado para designar estas experiências de TV, assim as define:

"Entendo por TV de rua o trabalho de grupos de vídeo popular que exibem suas produções em praças e ruas de bairros periféricos de cidades. Um dos objetivos desses grupos é reunir pessoas para assistir a programas num espaço público, que se constitui num local para troca de opiniões e discussões, para convivência com o diferente. Na TV convencional, na maior parte das vezes, o espectador tem contato com os produtos em sua casa, num espaço íntimo, privado. A TV de rua utiliza as novas tecnologias da informação e comunicação para levar pessoas às ruas e às praças, tradicionais lugares de passagem e de reunião, de manifestações públicas políticas e culturais" (p. 12).

Se, no início, ao veicular suas imagens em associações e sindicatos, o vídeo popular atingia apenas o público já militante, aos poucos, ele ganha a heterogeneidade da rua. A TV de rua não escolhe o espectador: militantes, não militantes, homens, mulheres, crianças, ela acaba por atingir não só aqueles que saíram de suas casas para ver a exibição, mas também aqueles que estão no local ocasionalmente. Por estar na rua, ela deve competir com o barulho, com a desatenção, gerando uma maior preocupação com os vídeos que devem ser

atrativos. A saída, muitas vezes, é o humor e a escolha de um formato de *revista televisiva*, com vários vídeos de curta duração, que, juntos, compõem o programa. (Chaffin, 1995). A medição da audiência também se dá em “tempo real”. Se a população está gostando, fica na praça, se não, conversa, dispersa, ou volta para casa para ver a novela.

A TV de rua toma força em 1984, com a TV Viva, situada em Olinda e ligada ao Centro Cultural Luiz Freire. A exibição de rua ganha característica de um *happening*, apresentando-se como um verdadeiro circo eletrônico (Chaffin, 1995). A opção pela rua ocorre por acaso, pois a proposta inicial era montar uma emissora em UHF. A impossibilidade, pela dificuldade legal, em conseguir a permissão para emitir, leva a TV Viva “... à criação de um ‘circo-tecnológico-mambembe’, onde a TV vai à praça no lugar da bandinha” (ibid p.85). Como um “trio elétrico televisual” (Machado, 1996, p.273), com um telão montado no caminhão, esta TV percorre os bairros populares (cerca de 20 locais diferentes), atraindo milhares de espectadores e criando uma rede alternativa de TV. A TV Viva, cujo slogan é: “TV Viva, a sua imagem” (apud Santoro, 1989, p.78) é considerada um marco na trajetória de uma via alternativa para se fazer TV, ligada aos movimentos populares¹¹. Os objetivos eram:

“veicular uma informação mais próxima ao cotidiano das populações dos bairros periféricos em que a equipe trabalhava, fugindo dos padrões comerciais, [...] provocar uma discussão, nas comunidades, sobre determinado tema, sem direcionar a população para soluções pré-determinadas” (Chaffin, 1995, p. 86).

Em seus programas, discutiam-se o cotidiano e os problemas da população, através de uma programação que inovou, tanto do ponto de vista estético, quanto do conteúdo. Na análise de Machado (1996):

“Os realizadores conseguiram desenvolver um estilo de televisão bastante singular, perfeitamente sincronizado com a cultura do Nordeste, [...] mostrando uma programação que combina matérias de lazer, em geral de caráter humorístico e picante, bem ao gosto da população local, e matérias de intervenção, focalizando problemas sociais e a luta popular para superá-los” (p.273)

¹¹ Antes, em 1982, em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, existiu a TV Olho, experimento de rua com monitores na praça que apresentavam comerciais das lojas da região e “programação gravada com a população local” (Filé, 2000-a, p.118). Porém esta TV de rua que, durante quatro anos, funcionou nas praças de Duque de Caxias, não mantinha qualquer vínculo com os movimentos populares, ou com a sociedade civil organizada, funcionando nos moldes de uma grande TV comercial profissionalizada, com inserção de publicidade de comerciantes da região. Mesmo exibindo na rua, a TV teve problemas com o Estado, sendo obrigada a pedir a concessão da Prefeitura para “emitir” na praça. (Chaffin, 1995).

Na época, Cláudio Barroso (*apud* Chaffin, 1995), um de seus fundadores, dizia que, se a televisão de massa ajudou a esvaziar as ruas de Olinda, eles estavam usando a mesma tecnologia para trazê-las de volta às ruas. No entanto, em 1994, a TV Viva sai das ruas, após um reconhecimento nacional e internacional, passando a produzir programas para a TV Pernambuco, repetidora da TVE em Recife. Tal interrupção é atribuída uma série de fatores, dentre eles a falta de recursos técnicos e financeiros e o esgotamento do trabalho na rua, gerando apenas a repetição, somado à falta de aprofundamento de participação da comunidade (Chaffin, 1995).

A partir da experiência da TV Viva, proliferam várias outras TVs de rua no país, a exemplo da TV Maxambomba, objeto especial desta tese, surgida em 1986 no município fluminense de Nova Iguaçu, além da TV Memória Popular-RN; TV Facha-RJ; TV Mocaranga-PA; TV Bem TV-RJ; dentre outras (Chaffin, 1995).

Com um caminho distinto à TV Viva, a TV Maxambomba deixa de exibir programas pré-produzidos pela equipe, para investir em iniciativas realizadas pelos próprios moradores da região: “A TV Maxambomba radicalizaria não na ‘qualidade’ dos seus produtos, mas na experimentação de ‘processos’ de comunicação popular em bairros, escolas e grupos organizados” (Filé, 2000-a, p.119). Inserida na discussão de democratização da comunicação, a TV Maxambomba percorria os bairros da região de Nova Iguaçu, em exibições de rua, com programas produzidos por membros da comunidade, chegando a exibir duas vezes por mês, em diversas localidades da Baixada Fluminense.¹²

Dentre o elenco das TVs comunitárias, merece destaque especial a TV Facha Comunitária por unir uma iniciativa de cunho e origem acadêmica com prática comunitária. Criada em 1989, a TV Facha Comunitária é um projeto institucional das Faculdades Integradas Hélio Alonso¹³, e integrante do Núcleo de Educação e Comunicação Comunitária (NECC) da instituição. O NECC presta assessoria a projetos de comunicação, basicamente em três áreas: mídia impressa, rádio e TV, para grupos organizados de oito comunidades de baixa renda, dentre elas o Morro do Chapéu Mangueira, no bairro do Leme, Morro do Escondidinho,

¹² O Trabalho da TV Maxambomba será posteriormente aprofundado. Aqui nos interessa apenas inserir a sua dinâmica de atuação no contexto de outras TVs comunitárias.

¹³ As Faculdades Hélio Alonso localizam-se em Botafogo, zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

em Santa Tereza, Cidade de Deus, em Jacarepaguá, Guarabu, na Ilha do Governador, além de trabalhar em bairros de classe média como Botafogo e Flamengo. O projeto tem como objetivo o auto-reconhecimento das pessoas da comunidade, normalmente retratadas de forma estereotipada pelos meios de comunicação de massa, criando, ao contrário, uma memória visual do grupo, onde os moradores falam no seu ritmo, sem medo de não dominarem as regras oficiais do código lingüístico, (Chaffin, 1995). Maia (1999), professor da instituição e criador do projeto argumenta:

“Um outro princípio importante para nós é o processo de desmistificação, a população conhecendo o processo de comunicação eletrônica, acreditamos no valor educativo de se apropriar das técnicas de produção audiovisual, não apenas para quem vai produzir mas para todos que assistem programas dos mais variados gêneros e países.” (p.5) .

Os alunos da Facha vão às comunidades e promovem cursos e capacitações, que acabam gerando vídeos produzidos pela comunidade e exibidos em espaços públicos da região. Na condução do processo desta TV são apontados alguns problemas, dentre eles, a dificuldade dessas comunidades se tornarem autônomas, devido à impossibilidade de sustentação financeira dos projetos; outra questão refere-se à dificuldade em romper com o vínculo paternalista entre estudantes universitários e moradores. Chaffin (1995) chama a atenção para o outro lado da questão, o populismo, isto é, a anulação da diferença entre estudantes universitários e membros da comunidade e a validação acrítica de todos os seus bens culturais, dentre eles, os vídeos comunitários.

Por outro lado, devido à sua forte inserção acadêmica, a TV Facha Comunitária acaba por funcionar como pólo aglutinador de discussões, realizando diversos fóruns sobre comunicação popular e TVs comunitárias, dentre eles: debates em universidades; exhibições de rua em lugares públicos como Cinelândia e Largo do Machado; e articulação com a grande mídia, fornecendo, por exemplo, programas para a TVE.

Outro tipo de veiculação encontrada pelas TVs comunitárias são os sindicatos, associações de moradores de bairro, partidos políticos, e sedes de igrejas progressistas. Algumas TVs comunitárias, como a já citada TV Sala de Espera (Minas Gerais), fizeram das salas dos postos de saúde, o sentido de sua existência. Já a TV dos Trabalhadores, por exemplo, vinculada ao sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, impossibilitada de fazer

transmissão em baixa potência, divulgava seus programas na Escola de Formação do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema e em auditórios. Criada em 1986, esta TV passa a produzir programas de vídeo com colaboração de profissionais da área de vídeo e de operários metalúrgicos formados pela equipe, na intenção de “dar forma videográfica à luta dos trabalhadores metalúrgicos e pretende ser o embrião de uma futura televisão independente operária” (Machado, 1996, p.273).

Em 1996, com uma assessoria dada pela TV Maxambomba, a TV Pinel, outra experiência objeto desta tese, passa a funcionar dentro de uma instituição psiquiátrica, o Instituto Philippe Pinel, IPP, em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro, onde também ocorre a exibição de seus programas. Tendo o engajamento na luta antimanicomial como sua marca específica, esta TV vem produzindo seus programas com funcionários e usuários do IPP, sendo que alguns destes últimos, fazendo parte efetiva da equipe, são por isso remunerados. O formato é de uma revista televisiva, com uma linguagem própria, onde alternam quadros de humor e paródia, a reportagens sobre a luta antimanicomial, entrecortadas por vinhetas. Já no primeiro programa, a TV Pinel ironicamente pergunta: “TV Pinel? Qual é o canal?”¹⁴

Os programas têm uma periodicidade trimestral (interrompida em períodos de dificuldade financeira), e a exibição se dá no auditório da instituição. A TV Pinel promove, em média, duas vezes por ano, exibições em praça pública. Esta TV também tem seus programas veiculados no canal comunitário da Net-Rio e Canal Saúde, programa exibido pela TVE, além de frequentemente ser objeto de reportagem da grande mídia (canal Futura, TVE e Rede Globo, além da mídia impressa).

Finalmente, existe a TV Muro que se encontra no limiar entre o público e o privado, já que suas exibições ocorrem basicamente a partir de um televisor colocado em cima do muro de seu criador: Francisco Dário dos Santos. Chiquinho, como é conhecido na região, criou sua própria emissora de televisão que, desde 1999, atua em Sabará. Trata-se de um misto de TV de baixa potência e TV de rua, já que sua audiência inclui também os vizinhos num link de um pouco mais de 50 metros. A audiência é “medida” por um buraco no muro, de onde o criador observa a reação de seus telespectadores a seus programas que misturam

jornalismo, humor e comerciais. O proprietário da TV Muro é também diretor, repórter, locutor e empresário na emissora, e conta com a ajuda de algumas crianças e estudantes da região para a produção de seus programas. Com uma preocupação ecológica e o resgate histórico da cidade, a iniciativa tem chamado a atenção da grande mídia¹⁵.

No cotidiano de algumas dessas TVs, as estratégias se aproximam. As características comuns englobam tanto o processo de criação quanto a exibição. Em ambos os casos, o que está em jogo é a busca de uma metodologia participativa. Examinemos alguns componentes dessa metodologia, cuja análise será retomada por ocasião da abordagem do projeto "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos" da TV Maxambomba e na TV Pinel.

1.3

A Metodologia Participativa

Lima (1997/98) considera que três eixos fundam a lógica de produção da TV comunitária: a construção de um repertório de escolhas; o processo de realização dessas escolhas; a recepção onde produtor e telespectador se confundem. No primeiro caso, a condição *sine qua non* na formulação de demandas de produção de mensagens televisivas é que a comunidade envolvida conheça os elementos constitutivos da organização da produção e do código televisivo. Dessa forma, a comunidade constrói, através de capacitação fornecida pela equipe técnica, "um repertório capaz de instrumentalizar as escolhas necessárias em todo o processo de realização dos programas". (ibid. p. 6). No

¹⁴ 1º Programa, abril de 1996.

¹⁵ À margem da discussão sobre a quebra do monopólio das comunicação, afirma Chiquinho: "Eu não quero que a televisão cresça, mas que eu cresça com a televisão, porque se aumentar, a Rede Muro corre o risco de se transformar numa tevê pirata, o que ela realmente não é. Então, a minha intenção é investir na qualidade técnica para manter o meu público." (apud Ribeiro Jr, 2001, p.2)

segundo momento, diante da descoberta das potencialidades do veículo, na execução do programa, a comunidade faz escolhas de como e o que mostrar. Por último, na exibição, a comunidade está diante da tela e na tela e pretende-se que “a recepção dos programas extrapole o limite do consumo individual e gere o debate público das questões” (ibid. p.6).

Na realização de reportagens, é comum as TVs comunitárias utilizarem o formato de o “povo fala” e o “vídeo-cabine”. Ambos representam estratégias de motivação para que a população se posicione com relação a algum assunto. O “povo fala” se caracteriza por uma reportagem de rua “...que envolve a abordagem informal e bem-humorada das pessoas que passam pelo local onde ela acontece” (Lima, 1999, p.9). Na edição, estas falas ganham uma curta duração, e o sentido acaba se produzindo no diálogo com as falas anteriores e subsequentes. Já o vídeo-cabine compreende a instalação de um pequeno estúdio móvel, com direito a um camarim (com itens de figurino, adereços e maquiagem); “à moda dos fotógrafos lambe-lambe” (ibid, p.9), num local de grande circulação, buscando seu uso pela comunidade como meio de expressão. As vestimentas e adereços ajudam a descontração e a quebra da barreira da inibição: “Quem se interessa entra no estúdio e grava o que a inspiração mandar: recado, performance, música, declaração de amor” (ibid. p.9)

Do ponto de vista da exibição é preciso evidenciá-la como um acontecimento, principalmente no que se refere às exibições nas ruas. O objetivo também é envolver a comunidade na divulgação, seja convidando parentes e amigos, seja na distribuição de filipetas, cartazes ou arauto, isto é, pela “divulgação através dos auto-falantes da Kombi, durante um giro pelo bairro antes da exibição na mesma noite” (Carvalho 1999, p.11). A exibição dos vídeos pode intercalar com a apresentação de grupos locais, seguida de debate sobre o que foi visto em “câmera aberta”, metodologia frequentemente utilizada na exibição de rua que combina exibição de vídeo e debate ao vivo. Os temas debatidos pela comunidade podem utilizar inclusive de entrevistas transmitidas ao vivo, no próprio local. Com esse tipo de intervenção, visa-se provocar, “o debate de questões públicas nos espaços públicos (como praças e ruas) da cidade” (Lima, 1999, p.5). A comunidade, além de discutir acerca do tema do vídeo exibido, também protagoniza uma experiência com a imagem, à medida em que se vê

enquanto fala. Não raramente, a auto-imagem torna-se tema de discussão. A respeito da câmera aberta Chaffin (1995) comenta:

"Nesse momento, as pessoas fazem o que quiserem: comentam o vídeo exibido, cantam, declamam, dançam, reclamam dos problemas do bairro, etc e sua imagem é projetada simultaneamente no telão. Na TV de rua, o espectador monitora sua imagem, dialoga com o "produtor", que é aquele que opera a câmera." (p.29-grifo nosso).

Por fim, a metodologia participativa, que deve atravessar todo a criação do vídeo, é frequentemente denominada de vídeo-processo. Apesar de Ferrés (1996), em seu livro sobre a inserção do vídeo na escola, denominar vídeo-processo toda a modalidade de uso do vídeo feita pelos alunos, quando as TVs comunitárias se referem a suas experiências como vídeo ou TV processo, partem de uma relação bem mais orgânica com este conceito, pois:

"...propõe-se a determinado grupo que descubra a potencialidade expressiva do veículo vídeo ao longo do próprio processo de feitura de um vídeo. Momento de experimentação livre, de sensibilização, descoberta e criação, sem pré-definição de formato ou funcionalidade imediata do produto." (Lima, 1999, p.8-9).

O que dá sentido a esta forma de fazer TV é a participação efetiva da comunidade, desde a concepção, a ideia do vídeo, até sua finalização e exibição:

"...o grupo precisa apropriar-se da tecnologia e definir a imagem que quer tornar visível através da TV (o que mostrar? Como mostrar?). Ao longo do processo são criados espaços onde é possível descobrir e trabalhar coletivamente as questões dispersas no cotidiano da comunidade, redimensionando o olhar sobre tais questões. Esse processo é tão ou mais importante que o produto final." (ibid. p.9)

A despeito de alguns autores considerarem o termo TV comunitária em desuso (Chaffin,1995; Filé,2000-b), cremos ser ainda atual, haja vista por exemplo, o nome escolhido para a exibição de algumas destas TVs: "I Mostra de TV's Comunitárias" realizado recentemente, em junho de 2002¹⁶. Deve-se ainda considerar que, embora reconheça-se ser fundamental falar de televisão de rua no Brasil, país marcado pelo monopólio da comunicação, onde a pluralidade pode estar no espaço coletivo da rua, acreditamos que o termo TV comunitária reflita melhor o espírito do trabalho, já que o principal é a concepção metodológica em

¹⁶ O evento ocorreu na Casa da Ciência, Rio de Janeiro e foi promovido pela Imagem na ação, ONG ligada à TV Pinel, e teve a participação da TV Mocoronga (Santaré, AM), TV Casa Grande (Nova Olinda-CE), TV Facha (Rio de Janeiro, RJ); TV Pinel (Rio de Janeiro, RJ), TV Tagarela (Rocinha -RJ); Canal Auçuba (PE); Associação Imagem Comunitária (Belo Horizonte- MG) dentre outras.

que seus vídeos são feitos com participação ativa e coletiva da comunidade envolvida, e não o local ou a forma de exibição.

Mesmo levando em conta as contradições entre o nome comunitário e as práticas efetivas de algumas das TVs, descritas anteriormente, foge aos nossos propósitos qualificar cada uma das experiências já citadas de verdadeiramente comunitárias. À margem dessa avaliação, o que nos interessa é mergulhar no universo de duas experiências que, a nosso ver, inserem-se na discussão de práticas comunitárias na experiência de criação de material audiovisual: o projeto “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba e a TV Pinel.

Por outro lado, esta “pequena cartografia mal traçada” das TVs comunitárias, com sua história, sua maior ou menor inserção nas comunidades, evidenciou algumas questões, tais como: a visão dicotômica entre o espectador passivo da TV de massa e o espectador ativo da TV comunitária; o risco de populismo e/ou paternalismo eminente na relação de alteridade entre equipe e comunidade; a visão redentora pela cultura popular; a relevância da inserção da comunidade no trabalho da TV; a quebra de estereótipos e a desmistificação, via TV comunitária; a dificuldade de se avançar para a autonomia da comunidade; as constantes crises financeiras, levando ao desaparecimento precoce de algumas TVs.

O projeto “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba e a TV Pinel não estão à margem de tais discussões. Ao longo de nosso trabalho, estas e outras questões serão problematizadas e refletidas, objetivando a produção e subjetividade no interior dessas experiências.

1.4.

Entrando em Cena e Apresentando os Protagonistas

Na análise de Paiva (1998), a comunicação comunitária nasce de uma demanda da comunidade, por não se reconhecer na *mass media* convencional, passando assim a procurar vias alternativas de expressão:

~~"A análise da produção veiculada pelos mass media é uma das etapas necessárias para a implantação de canais de comunicação alternativa. Essa etapa – de leitura crítica de mensagens- representa o momento em que a comunidade percebe por meio do que é divulgado diariamente nos veículos de comunicação existentes uma falta de relação com sua vida cotidiana. A elaboração de diagnóstico crítico alcança maior eficácia no instante em que o grupo constituído se dá conta do artificialismo das informações divulgadas."~~ (p.157)

Tanto a TV Maxambomba quanto a TV Pinel sinalizam uma grande insatisfação: como os moradores da Baixada e os usuários do sistema de saúde mental, via de regra, são retratados na grande mídia. Temas como violência, miséria, incapacidade, medo ou, então, temas tidos como interessantes, como o exótico, o folclórico, o bizarro, o curioso, são idéias engendradas e difundidas, ao focar essas populações, ora espetacularizando, ora glamourizando, quando o tema permite, mas sempre de forma estereotipada, destituída de qualquer abordagem que permita uma perspectiva crítica, passando ao largo da complexidade que, na verdade, compõe o cotidiano dessas duas realidades.

Assim, na TV Maxambomba, o vídeo é utilizado com dois objetivos que se complementam: debater a relação da imagem midiática no cotidiano da comunidade; possibilitando uma leitura crítica destas imagens; e abordar temas considerados relevantes pela comunidade, através de uma narrativa audiovisual criada por alguns de seus membros. Em última instância, o que está em jogo é a "alfabetização audiovisual". Seja na escola, na casa de moradores ou em praça pública, o que esta TV comunitária pretende é possibilitar uma leitura crítica das imagens, uma nova forma de relacionamento, pela apropriação e transformação da imagem eletrônica:

"O cinema, a televisão e o vídeo ainda não são tidos como possuidores de uma linguagem oficial, que permita uma alfabetização. Alfabetização, neste caso, significa possibilitar ao espectador uma leitura crítica de que está vendo, de forma a torná-lo capaz de uma leitura do mundo reproduzido pela mídia". (Relatório de atividades, 1º semestre 97, p.10- circulação restrita CECIP).

A relação sujeito-imagem também é, no caso da TV Pinel, um dos seus alicerces, aliada à proposta da reforma psiquiátrica, pelo fim dos manicômios e o resgate da cidadania dos usuários do sistema de saúde mental:

“A TV Pinel surgiu fundada na certeza de que a implementação de novas formas de se lidar com pessoas em sofrimento psíquico deve ser acompanhada de mudanças culturais na sociedade, que ainda tende a estigmatizar e excluir os usuários de serviços de saúde mental. O trabalho da TV Pinel está fundamentado em uma metodologia participativa onde, sob orientação de técnicos especializados, os programas são realizados prioritariamente pelos usuários em todas as suas etapas. Esta metodologia inspira-se nas TVs comunitárias, que atuam junto a pequenos grupos. Logo o trabalho da TV Pinel pauta-se na associação de dois princípios: a utilização da tecnologia audiovisual com metodologia participativa e o desenvolvimento de um trabalho específico no campo de saúde mental” (Araújo e Chaffin, 1997, p. 13 – circulação restrita IPP).

O que se problematiza no trabalho destas TVs comunitária não é apenas a utilização de um aparato tecnológico audiovisual e de sua linguagem, para discutir temas relevantes para a comunidade, mas a própria discussão da linguagem midiática. Os participantes são chamados a se apropriarem desta linguagem na reflexão de sua vida e do mundo.

Tradicionalmente, as TVs comunitárias representam uma outra experiência de relação entre o espectador e a “telinha”, na valorização da cultura local. **“Ao contrário da TV de massa, a TV comunitária precisa estar muito mais próxima do cotidiano de cada comunidade, para ser reconhecida como seu instrumento próprio e proporcionar uma participação maior”** (Relatório TV Maxambomba 1º semestre 1997 p.6). Noale Toja, que participou da equipe das duas TVs, considera que ambas partem do mesmo princípio, isto é, configuram-se como: **“projetos de comunicação comunitária que buscam criar um espaço de expressão e de interlocução com a comunidade, mostrando o quanto as pessoas processam a mensagem e produzem o conhecimento”** (Toja, 2000, p.175).

Apesar de partilharem dos mesmos princípios, e, ao longo dos anos, praticarem um sólido intercâmbio, os trabalhos da TV Pinel e da TV Maxambomba guardam especificidades que também merecem ser sinalizadas, não para fins comparativos, mas com o intuito de compreender a singularidade de cada trabalho, ao mesmo tempo que recebem as marcas do movimento de TVs comunitárias anteriormente vistas¹⁷.

1.4.1.

TV Maxambomba: "O que você vê no telão, você não vê na telinha"¹⁸

A Baixada Fluminense, periferia localizada em um grande centro urbano, é conhecida pela violência e pelos contrastes sociais, "verdadeiro microcosmo do Brasil"¹⁹. Nova Iguaçu é um dos seus maiores municípios, com 920.599 habitantes²⁰. Na periferia da periferia (Filé 2000-b), com uma população de cerca de 5.000 pessoas²¹, o bairro de Rancho Fundo situa-se a 45 km do centro do Rio de Janeiro, fazendo parte do Distrito de Vila da Cava, zona rural de Nova Iguaçu. Este bairro apresenta uma infra-estrutura precária, carecendo de calçamento e de saneamento básico. É exatamente em Rancho Fundo que, em 1986, a TV Maxambomba começou a atuar, registrando a experiência de um grupo de mulheres que se uniu para criar uma cooperativa de costura (Filé, 2000-b) e é também em Rancho Fundo que, passados 13 anos, e após várias crises, encontramos, num dos poucos lugares que restou da atuação da TV, Gianne, Wagner e André, ex-Repórteres de Bairro, e atualmente monitores de um trabalho de TV comunitária voltados para jovens da região, através do projeto "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo".

A TV Maxambomba teve grande importância no quadro das TVs comunitárias do Rio de Janeiro, por diversos fatores: pelo seu pioneirismo (desde 1986), ligada à ONG Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), que trabalha na criação de materiais audiovisuais educativos acessíveis a amplas camadas da população²²; por ter como público alvo a Baixada Fluminense; pelo

¹⁷ Para traçar um esboço cartográfico de cada uma dessas TVs comunitárias, recorremos a um conjunto diversificado de publicações, relatórios internos e entrevistas das duas equipes. Os dados metodológicos serão aprofundados mais adiante.

¹⁸ Slogan da TV Maxambomba *apud* Paiva (1998).

¹⁹ Esta expressão encontra-se presente na apresentação da TV Maxambomba na capa de alguns de seus vídeos.

²⁰ Dados do Censo Demográfico de 2000.

²¹ Dados do CECIP.

²² A esse respeito Chaffin (1995) comenta: "Apesar de ter uma equipe independente, a Maxambomba é um projeto do Cecip (Centro de Criação e Imagem Popular), com sede no Centro do Rio de Janeiro. Sua origem confunde-se com a do próprio Cecip, também criado em 1986, a partir de um financiamento da Novib, uma instituição ligada ao parlamento holandês que auxilia projetos sociais no Terceiro Mundo. O centro surgiu com o objetivo de trabalhar em duas frentes, que permanecem até hoje: o projeto *Vídeo Popular* e a produção independente de vídeo. Atualmente, a atividade do Cecip, além da Maxambomba, consiste na produção de vídeos e de material impresso em três grandes áreas: saúde, direito e meio ambiente". (p.113)

interesse que despertou na mídia escrita e audiovisual²³; pela preocupação com a democratização da comunicação que transcende a própria TV, participando de importantes eventos nacionais e internacionais; pela assessoria e capacitação a outras experiências semelhantes, a exemplo da TV Pinel; finalmente pela implementação e divulgação de uma metodologia participativa, com seus desdobramentos, como o vídeo-processo e a câmera aberta, adotados por experiências em diversos locais do país.

Maxambomba, nome de origem africana, que designa meios de transporte, presta uma homenagem ao antigo nome de Nova Iguaçu. A tendência ao resgate histórico presente em seu nome, reflete-se em suas produções videográficas. Outras características dessa TV são apresentadas por Brandão (1997)²⁴:

"A maneira como são realizados os programas da TV Maxambomba é específica e ressalta esta dimensão política. Seu ritmo não é o episódico; o que rege a programação não é a atualidade, mas a memória. Ademais, os programas tendem a desmistificar igualmente o modelo de comunicação dominante e o poder da imagem. Enfim, o humor, a paródia, estão quase sempre presentes em todos os programas da Maxambomba" (p.96).²⁵

A TV Maxambomba, uma das pioneiras TVs comunitárias do Brasil, teve sua trajetória marcada pelos "movimentos populares". No entanto, a relação com estes movimentos, bem como a própria concepção do que é movimento popular, foram se modificando ao longo dos anos. Se no início, a TV Maxambomba identificava o "movimento popular", então fortemente organizado em Nova Iguaçu, com a ação do sindicato e da associação de moradores, aos poucos, a questão da representatividade da comunidade se modificou: "Nosso objetivo passou a ser mais apoio à cultura local, podendo com isto abranger todos os grupos ou pessoas que pensavam e faziam algo na comunidade." (Carvalho, 1999,

²³ Ver, por exemplo, a reportagem sobre a visita de Chomsky a uma exibição da TV no Caderno B, (Zappa, Jornal do Brasil de 22 de novembro de 1996) ou na TV o Telecurso 2000, em 1997.

²⁴ O artigo citado representa parte da pesquisa realizada por Brandão na primeira metade da década de 90, como conclusão de seu "mátrise" na França. Algumas características descritas pela autora se mantiveram, outras nem tanto, conforme veremos ao longo de nosso trabalho.

²⁵ "La facture des émissions de la TV Maxambomba est spécifique et souligne cette dimension politique. Son rythme n'est pas événementiel; ce qui régit la programmation n'est pas l'actualité, mais la mise en mémoire. Ensuite, les émissions tendent à démystifier à la fois le modèle de communication dominant et le pouvoir de l'image. Enfin, il y a l'humor, la parodie, présents dans presque toutes les émissions de la Maxambomba." (p.96- tradução da autora)

p.9). Além da gravação e exibição de reuniões ou de eventos ligados aos sindicatos e federações que só interessavam aos militantes, eles passaram também a documentar outras formas de organização da comunidade, como por exemplo os times de futebol e os blocos de carnaval.

Assim, a TV ganha novo tônus. Atuando em espaços fechados, a TV compra equipamentos como telão, projetor, som. Em 1989, monta uma unidade móvel de exibição numa Kombi, saindo às ruas, modificando assim a concepção e o formato da programação: "A ênfase agora é dada à cultura, ao cotidiano, à identidade local e não ao aspecto político-ideológico". (Chaffin, 1995, p.117). É com o deslocamento do trabalho para a rua que o projeto adota o nome de TV Maxambomba (ibid). Sobre essa época pondera Carvalho (1999):

"Nossos programas teriam que prender a atenção do público pela qualidade e interesse, e não contar com a boa educação de 20 pessoas sentadas num recinto fechado, como tinha sido até então. O programa era uma revista de 50 minutos, com música, ficção, documentário, perfil de um bairro, informações sobre a cidade, serviços, direitos etc. Esse formato, de 50 minutos dividido em pequenos blocos, facilitava o acompanhamento por parte de um público que passava pela praça em diferentes momentos." (p. 9)

No entanto, a participação da comunidade ainda se restringia às entrevistas, ou no apoio logístico na hora da exibição. A programação era feita quase que exclusivamente pela equipe da Maxambomba (Chaffin, 1995).

Em 1992, o equipamento utilizado para a exibição foi roubado, impedindo as exibições de rua, durante 6 meses. O episódio ensejou, então, uma nova idéia que consistiu no desenvolvimento conjunto (equipe e grupos organizados da região), de oficinas de vídeo-popular. Quando a unidade de exibição voltou a funcionar, eles perceberam a importância de pessoas dos bairros produzirem os programas junto com a equipe, e assim a comunidade foi se envolvendo cada vez mais, não só na exibição dos vídeos, mas no próprio processo de criação (Carvalho 1999). Em 1994 nascia o "Repórter de Bairro"²⁶:

²⁶ O Projeto Reporter de Bairro merece destaque por ter dado origem ao "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo". Ao longo dos anos porém, outros projetos passam a fazer parte desta TV, dentre eles o "vídeo-escola", o "Botando a mão na mídia" e a "Pesquisa de recepção". O primeiro e o segundo projeto partem de questionamentos acerca do aproveitamento do vídeo e TV nas escolas, e refletem a possibilidade de um olhar crítico de professores e alunos sobre a mídia. Tais projetos consistiam na gravação de vídeos em algumas escolas da região com estudantes e professores, a partir de temas escolhidos por eles. Estes vídeos eram editados pela equipe da Maxambomba, retornando como tema de discussão no grupo. Depois eram trocados entre as diferentes escolas, ou entre professores e alunos da mesma instituição. Já a pesquisa de recepção consistiu em acompanhar algumas famílias da região, na rotina diária, assistindo à

"A participação dos moradores ia desde a gravação e edição do programa, passando pelo arauto (divulgação através dos autos-falantes da Kombi, durante um giro pelo bairro antes da exibição na mesma noite), indo até a intermediação de debates na câmera aberta. A intimidade dos Repórteres de Bairro com seus vizinhos permitia uma participação de qualidade diferente, mais natural (até onde uma câmera permite a naturalidade) do que com a equipe da TV Maxambomba." (ibid. 11).

A Maxambomba, cuja sede na época funcionava em Nova Iguaçu, passou a oferecer capacitação e estágio para moradores das 12 localidades em que funcionava o Repórter de Bairro: "Assessorados pela equipe da TV, os produtos eram realizados sem interferência na pauta ou nos formatos desde que não fosse uma realização inviável" (Toja, 1999, p. 3, circulação restrita CECIP)

No início, as capacitações oferecidas aos Repórter de Bairro se restringiam à pauta, produção e exibição. Aos poucos, porém, com o amadurecimento do projeto e conforme a demanda de alguns membros da localidade, a equipe da TV começou a inserir oficinas de áudio, câmera, direção e edição, para que, por meio de apropriação da linguagem do vídeo pela população, se pudesse, efetivamente, dominar a tecnologia em que esta linguagem encontra-se inserida.

A preocupação com a inserção da comunidade passa a ser cada vez maior. No relatório de atividades da TV Maxambomba de 1997 eles se questionam: "devemos ser uma TV que produz e exhibe, ou tornamo-nos uma experiência em comunicação popular que experimenta trabalhar com pequenos grupos a linguagem, processos de produção e capacitação?" (Relatório de atividades, 1º semestre, 1997, p.16 – Circulação restrita CECIP).

A observação de Filé, no início do capítulo, a respeito da dificuldade da TV Maxambomba se dizer comunitária, vem dessa época. Os relatórios apontam a dificuldade de prender a atenção na praça nos diversos bairros, marcados pela heterogeneidade:

"A exibição de rua é a razão de ser da TV Maxambomba. Para isso a equipe produz, grava, edita e vai aos bairros exhibir, com o objetivo de levar informação e contribuir para uma maior integração comunitária. O desafio é: como falar com tantos bairros diferentes? Cada bairro é um conjunto de "comunidades" – a de jovens, a das mulheres, a dos católicos, dos evangélicos, e assim por diante – e as pessoas se agrupam (e se separam) pelos mais variados motivos. Um mesmo programa, por mais que contenha informações relevantes,

programação da televisão comercial, mais precisamente a novela. Este material foi editado e passado no telão na exibição de rua, como deflagrador do debate de como as pessoas vêem TV. Sobre estes projetos ver: Filé, 2001 e Carvalho, 1999.

tem dificuldade em mobilizar de forma homogênea esse universo tão múltiplo.” (Relatório de atividades, 1º semestre, 1997, p. 6 – circulação restrita CECIP).

Na exibição, produções da equipe da Maxambomba são intercaladas com o Repórter de Bairro do local e de outras regiões. Há também programas de outras TVs comunitárias como, por exemplo, da TV Viva. No entanto, a participação na “câmera-aberta” era considerada irregular. Sejam nas entrevistas ou nos relatórios, percebe-se que há momentos de praça cheia, com participação e interesse da comunidade, alternados com outros de esvaziamento, durante ou após a exibição do vídeo. Por outro lado, uma alternativa é criada para aqueles que não viram os programas na rua, pois a TV Maxambomba começa a disponibilizar seus programas nas vídeo-locadoras da região, obtendo uma boa procura.

Em seu estudo de campo sobre o início do Projeto Repórter de Bairro, Chaffin (1995) defende a intervenção na rua como um espetáculo circense, no uso do lúdico como elemento aglutinador e catalisador para a participação na TV, integrando os membros da comunidade que a fazem, mas principalmente com os que não fazem parte da TV. A prioridade deve recair sobre o vínculo que a TV estabelece com a comunidade no momento de sua exibição, desvencilhando-se de clichês militantes de pretensão na conscientização do público:

“Acredito que a TV de rua tenha o seu lugar, desde que assuma objetivos mais concretos, ligados à organização de produções em comunidades específicas, e a uma operação mais adequada ao espaço-temporalidade que lhe é particular - a rua, onde concorre com diversos estímulos que chegam constantemente ao seu espectador. As TVs de rua devem colocar-se enquanto táticas, objetivando pequenas vitórias no cotidiano, e não como projetos abstratos, amplos, que vão modificar a consciência dos grupos com que trabalham ou que conseguirão reverter o processo de privatização do lazer e de transferência do espaço público para os meios eletrônicos ou locais marcados como shoppings centers.” (p.158)

Das doze equipes dos Repórteres de Bairro iniciais, somente duas, a de Rancho Fundo e Tinguazinho, deslancham com produções constantes, e com a participação efetiva da comunidade e autonomia, em relação à equipe da Maxambomba. Nessas localidades, a equipe da TV Maxambomba permanece no bairro apenas para emprestar o equipamento previamente agendado, dar algum suporte eventual na produção, e apoio logístico na exibição na praça.

Em Rancho Fundo, O Repórter de Bairro ganha uma estratégia especial. Associada ao Projeto “Os Impactos no Meio Ambiente Social na Região

Metropolitana do Rio de Janeiro: a Experiência- Piloto em Rancho Fundo"²⁷, a TV Maxambomba tem uma atuação efetiva no desdobramento desse projeto, realizando vídeos como o "Meioambientemente"²⁸, que servem para deflagrar discussões em associações e nas ruas. Nestas discussões, o problema de recolhimento do lixo no bairro ganha destaque especial, e a TV Maxambomba se une ao GRR (Grupo de Representantes de Rua), acompanhando-os nas reuniões e nas audiências com o prefeito de Nova Iguaçu. Estas gravações, editadas posteriormente, são exibidas na praça do bairro. Da audiência com o prefeito, com a presença da TV Maxambomba, sai o convite para a autoridade visitar o bairro e ver de perto o problema do recolhimento do lixo. No dia marcado, a equipe também encontra-se presente. Após a exibição do vídeo, contendo as várias idas à prefeituras, as promessas não cumpridas, o prefeito fala em "câmera-aberta" com a população na praça. (Filé, 2000-b). A presença de uma mídia da comunidade apesar de não ser o fator principal, haja vista a mobilização da comunidade em torno do problema, é fundamental como elemento catalisador da discussão, e mesmo como instrumento fortalecedor na ação da prefeitura naquela região²⁹. Por fim, toda organização popular, em torno do recolhimento do lixo, gera um novo vídeo: "Na Batalha do Lixo" (1993)³⁰.

Há ainda outra especificidade em Rancho Fundo: dos 18 componentes da equipe local, 16 são jovens, entre 13 e 18 anos e apenas 2 adultos. Este grupo começa a propor um outro olhar sobre a região, passando a produzir algo mais voltado para a adolescência, como sexualidade, lazer local e escola. Problemas

²⁷ Este projeto teve a coordenação de Jane Paiva, professora da Faculdade de Educação da Universidade do Rio de Janeiro (UERJ).

²⁸ No vídeo em formato o "povo fala" a população, com perfis bastante abrangentes, relata sua experiência no bairro e as dificuldades enfrentadas em seu cotidiano.

²⁹ Pascal Perq, repórter francês que acompanhou o trabalho da TV Maxambomba registrado em seu livro: "Les Caméras des Favelas" relata a importância da TV nesta audiência com o prefeito, dentre outros motivos, por ter sido confundida com a TV Globo: "Elle filme les habitants qui descendent du bus avec leur pancarte et se pressent à l'entrée de l'hôtel de ville. Bousculade dans le hall. Discussion. Palabres. La délégation demande à voir le maire. L'appareteur, lui, ne voit que la caméra. Cela ne peut être que la télévision! Aussitôt le bruit se répand dans les étages officiels: "Globo" est à l'hôtel de ville: car bien évidemment si télévision il y a, ce ne peut être que "Globo", le grand trust de la communication au Brésil" (Perq, 1998, p. 16). "Ela filma os habitantes que descem do ônibus com seus cartazes e se colocam na entrada da prefeitura. Confusão no hall. Discussão. Discursos. A delegação quer ver o prefeito. O porteiro vê apenas a câmera. Só pode ser a televisão! Logo o burburinho se espalha nos andares oficiais: A "Globo" está na prefeitura: pois evidentemente se é televisão, esta só pode ser a "Globo", o grande truste de comunicação no Brasil" (Tradução da autora).

³⁰ Segundo Novaes (1997) este vídeo cumpre duas funções: torna-se elemento de sociabilidade e celebração da luta, e serve pedagogicamente como "caso exemplar" (p.169) a ser divulgado.

como recolhimento do lixo e saneamento vão para o segundo plano. Carvalho (1999) avalia, da seguinte forma, as várias fases do projeto:

“Primeiro uma enxurrada de problemas de bairro. Depois viram que não era por aí. Passaram para o tema cultura. Outra enxurrada, agora de baile funk, cinco bailes funk. Depois passaram a se preocupar como é que eles, moradores do bairro, pegavam assuntos da comunidade e transformavam em matéria interessante para quem ia à exibição” (p. 13).

A partir de 1996, outros núcleos do Repórter de Bairro vão, aos poucos, encerrando suas atividades. O trabalho é aprofundado em Rancho Fundo e Tinguazinho. Pessoas dos dois núcleos fazem estágio na Maxambomba, participando de suas atividades, como a assessoria à TV Pinel que estava sendo criada. A periodicidade das exibições de rua, que era mensal na época dos 12 núcleos, passa a ser quinzenal, visando a um aprofundamento nas discussões com aquelas comunidades.

Em 1998, o CECIP e, por via de consequência, a TV Maxambomba começam a atravessar uma crise financeira³¹. As agências financiadoras internacionais, pressionadas pelas profundas mudanças sócio-econômicas e geográficas ocorridas nos países do Leste Europeu, com a miséria e o subsequente incremento do fluxo migratório para os países ricos vizinhos, não renovam sua cooperação com algumas ONGs brasileiras, como ocorreu com a União Européia e o CCFD – Comité Catholique contre la Faim et pour le Développement, cooperadores do CECIP³². A essa conjuntura internacional, a estabilização do regime democrático de vários países da América Latina era vista pelas agências financiadoras européias como fator favorável às ONGs brasileiras na busca de fontes locais de recurso, contando inclusive com a ajuda do Estado para sua subsistência, reduzindo assim a necessidade de obtenção de fundos externos. A este respeito Claudius Ceccon (2000), idealizador e secretário geral do CECIP, pondera:

³¹ A respeito da crise, que retira da Maxambomba a responsabilidade de ser o projeto de maior captação de recurso do CECIP, Chaffin (1995) comenta: “...a nova política das agências internacionais já afeta o Cecip, e conseqüentemente, a Maxambomba. Os projetos desenvolvidos têm que se adaptar às exigências dos financiadores. Sem apoio institucional para o núcleo de vídeo popular (a Maxambomba), o Cecip concentrou esforços no desenvolvimento do Núcleo de Projetos Especiais, onde é possível conseguir verbas, com diversas instituições, para propostas específicas, como a elaboração de cartilhas de prevenção contra o cólera, vídeos sobre educação ambiental, direitos do cidadão, entre outros”. (120).

³² Ao longo de sua trajetória o CECIP contou com o apoio das seguintes instituições: Novib; Igreja Evangélica de Confissão Luterana do Brasil (IECLUB), World Council of Churches (WCC), W.K. Kellogg Foundation dentre outras. Também realizou projetos em parceria com organizações das Nações Unidas como OMS, UNICEF ou com órgãos públicos, como o IBAMA, a TV Escola do MEC por exemplo. (Fonte CECIP).

“Embora correta, esta visão não levou em consideração o lento processo necessário para que essas novas fontes surgissem, se é que isso é plenamente possível. Afinal, a transposição mecânica de mecanismos de uma realidade européia para a que vivemos não levava em conta inúmeros fatores da nossa realidade – econômicos, políticos, culturais, históricos –, drasticamente diferentes” (p.8)

Em fins de 1998, a Maxambomba é obrigada a sair de sua sede em Nova Iguaçu, passando a ocupar uma sala da sede do CECIP, no Largo de São Francisco, centro do Rio. Busca-se superar o distanciamento físico com a Baixada pela presença constante da equipe, junto aos moradores da região, bem como nos trabalhos que lá permanecem.

Paralelo à crise ou apesar dela, a redução dos grupos é compensada pelo aprofundamento de seus trabalhos. Os remanescentes do “Repórter de Bairro” começam a discutir a possibilidade de não apenas fazer vídeo, mas eles mesmo partirem para a formação no bairro, tentando assim atrair mais jovens para a TV, e funcionando como agentes multiplicadores da formação adquirida dos anos na Maxambomba. De 1996 a 1998, 5 jovens remanescentes do projeto “Repórter de Bairro” ainda continuam como estagiários da TV. A partir de 1998, apenas 3 componentes ainda permanecem: Gianne Neves, André Lima e Wagner Paiva, formando então o *Grupo Fuzê*³³.

A atuação da TV Maxambomba na rua passa a ser cada vez mais irregular. Os vídeos exibidos são frutos esporádicos dessas capacitações. Se a metodologia participativa, o vídeo-processo, o vídeo-cabine; o povo fala e a câmera aberta continuam fazendo parte da dinâmica da TV, por outro lado, o *Grupo Fuzê* se propõe “a dar uma cara mais jovem” à Maxambomba, tanto na temática, quanto na estética. André, o mais interessado em câmera, gosta de ousar nos ângulos e planos escolhidos; Gianne explora outros recursos como vídeo-animação, e Wagner, o roqueiro do grupo, gosta de explorar a “linguagem vídeo-clip”, com seqüências curtas, além de sempre propor uma trilha sonora para os vídeos. As produções do Trio, ao final do estágio, como “O País que queremos?” e a “A Escola que queremos” no formato o “povo fala” e “vídeo-cabine”, realizados com outros jovens da região, abordam temáticas que não são apenas ligadas ao bairro

³³ Os três jovens entram mais ou menos na mesma época, 1994, e também com a mesma idade, entre 13 e 14 anos no Projeto Repórter de Bairro de Rancho Fundo. Gianne e Wagner como repórter, e André como câmera.

Rancho Fundo, mas os unem a outros jovens que vivem nas periferias dos grandes centros.

Durante o período de estágio, eles também realizam algumas atividades dentre as quais: mediação e gravação de debates com adolescentes e educadores sobre drogas, ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente), e sobre a própria linguagem da TV; participação, à convite do Canal Futura, do 1º Encontro de Protagonismo Juvenil em Curitiba, onde ministram em conjunto com outros jovens uma oficina de vídeo para outros participantes; visita ao Anima Mundi no CCBB³⁴.

Como atividade de encerramento do estágio, no 1º semestre de 1999, o Grupo Fuzuê realiza uma oficina de vídeo, com duração de 3 meses, cuja etapa final coincide com meu acesso ao grupo como pesquisadora. Passo a acompanhar a filmagem, edição e exibição dessa capacitação. Os produtos finais são: "Previna-se" - vídeo-reportagem com animação sobre DST e prevenção de gravidez na adolescência; "Pagodeando" - ficção sobre um grupo de pagode da região; "Cães Ferozes" - vídeo-reportagem sobre a lei para cães de alto porte.³⁵

A partir desse estágio, o grupo e a equipe da Maxambomba avaliam a importância desse perfil de projeto, em que jovens que carregam um histórico de inserção na Maxambomba e no Rancho Fundo, poderiam estar formando outros jovens nas práticas audiovisuais. Os jovens do Grupo Fuzuê e a equipe técnica começam então a se aprofundar em projetos de capacitação. O modelo atual do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" segue um conceito amplamente difundido em entidades das mais diversas áreas, que vêm trabalhando com ações voltadas para a adolescência, o Protagonismo Juvenil, com jovens atuando e autogerenciando projetos. Na apresentação do relatório Toja (1999) escreve:

³⁴ Esta experiência é narrada no relatório como um acontecimento para o grupo (Toja, relatório de estágio do Grupo Fuzuê, 1998, 2º semestre, circulação restrita do CECIP). Apesar desses jovens, ao longo dos anos, terem acesso a um aparato tecnológico - a linguagem do vídeo - incomum para adolescentes da Baixada, nunca tinham ido ao centro do Rio e ficaram verdadeiramente maravilhados. Gianne, em um dos nossos primeiros encontros chegou a narrar o impacto que a visita lhe causou, refletindo na sua decisão de posteriormente fazer um vídeo de animação.

³⁵ A oficina trabalhou com 20 adolescentes, entre 12 a 14 anos, alunos de 5ª a 8ª série, no CIEP Senador Severo Gomes em Rancho Fundo.

"O projeto de Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo cria perspectivas de inserção de jovens no mercado de trabalho, ao mesmo tempo, oferecendo a esse segmento a oportunidade de construir, coletivamente, uma nova forma de comunicação. A apropriação da linguagem audiovisual é instrumento de leitura de sua auto-imagem inserida no mundo e da imagem produzida pelos meios de comunicação – "olhar o que não se consegue ver", ao mesmo tempo em que é instrumento de escrita na linguagem do vídeo, favorecendo o protagonismo juvenil." (p.2- circulação restrita CECIP).

O projeto teve como proposta, possibilitar a apropriação da linguagem do vídeo pelos jovens da comunidade, onde adolescentes falam do seu cotidiano, de suas vidas, através dos vídeos produzidos por eles mesmos, conquistando uma outra visibilidade das questões sociais, políticas e culturais, no contexto em que vivem. O objetivo geral era:

"Estimular a educação profissional, por meio do conhecimento de diferentes possibilidades alternativas de trabalho, contribuindo para a qualificação de jovens moradores na periferia de Nova Iguaçu e visando sua inserção no mercado de trabalho;

Possibilitar que jovens utilizem a linguagem audiovisual como um instrumento de intervenção cultural. A partir da leitura da TV e da produção e exibição de vídeo – como "canal de investigação" e de "expressão", sejam sujeitos de suas ações, construtores de uma visão mais crítica e atuantes na sociedade, reforçando dessa forma a cidadania." (Projeto de capacitação de jovens em produção de vídeo, s/d, p.7 circulação restrita CECIP)

De julho a dezembro de 1999, sob a coordenação de Noale Toja, o Grupo Fuzuê atua como monitor do projeto na capacitação de 28 alunos³⁶, entre 14 e 18 anos para produção de vídeo através do financiamento do "Comunidade Solidária"³⁷, onde, pela primeira vez, os alunos recebem uma ajuda de custo³⁸.

O projeto também gera muita expectativa na equipe, já que o cunho profissionalizante fugia historicamente aos objetivos da TV Maxambomba. Além disso, argumentavam que 6 meses seriam insuficientes para a profissionalização. Para se adequar ao formato "Capacitação Solidária", o projeto foi subdividido em

³⁶ O grupo inicial era composto de 30 alunos, com duas desistências posteriores.

³⁷ O "Comunidade Solidária" tem, como uma das áreas de atuação, a "Capacitação Solidária". Os jovens se encontravam de segunda a sexta, com uma carga horária de aproximadamente 4 horas diárias, na mesma escola da capacitação anterior, CIEP Senador Severo Gomes.

³⁸ Cada aluno obteve do programa Comunidade Solidária uma bolsa de 50 reais, o que, no processo de entrevista e seleção, gerou algumas dúvidas para a equipe: deveriam falar desde o primeiro momento sobre a bolsa, o que poderia fazer com que os interessados procurassem mais pelo dinheiro do que propriamente pelo interesse pelo curso? Ou, por outro lado, como não falar na bolsa ao se tratar de uma comunidade com baixo poder aquisitivo, de jovens que precisam ajudar as suas famílias, e que, por já estudarem de manhã, dificilmente poderiam fazer o curso às tardes,

módulo básico, com intervenções na área de comunicação e expressão; matemática; saúde; comunicação e mídia; cidadania; esporte; lazer e módulo específico, com oficinas de roteiro; produção; direção; câmera; iluminação; edição; áudio e exibição. Na composição do quadro docente foram escolhidas pessoas implicadas com a experiência de TV comunitária³⁹, além da própria equipe da TV Maxambomba⁴⁰. Era também desejado que houvesse um entrosamento de conteúdo com relação ao módulo básico e o específico, a exemplo das aulas de comunicação e expressão que deveriam estar relacionadas com a criação de roteiros, ou que o curso de matemática auxiliasse na previsão orçamentária de um vídeo comunitário a ser criado pelos alunos, o que, segundo os alunos, nem sempre ocorreu.

Além da parte teórica de linguagem e técnica de vídeo, houve discussões sobre o uso da mídia e o poder da imagem, além de um estágio de um mês para o alunos em diferentes tevês (TVE, Canal Futura, TVPínel e TVFacha)⁴¹, com vídeos realizados pelos estagiários: "Fachambomba"- série de depoimentos da equipe da TV Facha e dos aprendizes, sobre o estágio nessa TV comunitária; "Brasil 500 anos", vinheta-reportagem sobre as desigualdades do Brasil no ano da referida comemoração, no Canal Futura; "Aprendizes na TV Pínel", mistura entre ficção e o "povo fala" sobre o preconceito vivenciado pelos usuários e "Sonho ou Loucura?", entrevistas com a equipe da TV Pínel e com o Grupo Fuzuê, onde falam de momentos de loucura e sonhos em suas vidas.⁴²

Ao contrário dos vídeos dos estágios, apenas com exibições internas, os vídeos realizados no curso foram exibidos na praça de Rancho Fundo, em "câmera aberta". "Sexo Protegido: Vida Garantida", mistura de ficção e documentário sobre DST (doenças sexualmente transmissíveis) e gravidez na adolescência, muito comum nas jovens da região. Na parte de ficção, uma jovem engravidada de

salvo com alguma remuneração? Prevaleceu a solução de só falar após a entrevista inicial, no primeiro dia de curso.

³⁹ Valter Filé, antigo coordenador do projeto Repórter de Bairro e atualmente consultor da TV Pínel e Rafaela Lima, com atuação na TV Sala de Espera, TV Beira Linha e TV Pínel fizeram algumas intervenções na área de comunicação e mídia.

⁴⁰ Noale Toja, Luiz Carlos Lima, Gilmar Altamiro e Rogério Moreira, fizeram intervenções na área de cidadania; roteiro; câmera; áudio, além de participar das gravações e exibição dos vídeos dos alunos.

⁴¹ A TV Educativa é pública e funciona como canal aberto. A TV Futura pertence às organizações Globo em parceria com o Governo Federal e é transmitida por antena parabólica e TV a cabo. Já a TV Facha e a TV Pínel são comunitárias.

⁴² Nenhum vídeo foi produzido na TVE.

seu namorado, e este reluta em aceitar o fato; “Violência pra quê?”, misturando documentário e ficção, discute as diversas formas de violência vividas no cotidiano da comunidade, desde a violência doméstica às vividas nas ruas, passando pela “violência” do desemprego. O vídeo inicia com uma pequena ficção em que o pai perde o emprego, situação que irá gerar outras situações de violência presentes na história. Finalmente, “Cultura e Lazer em Tinguá”, vídeo-reportagem que faz um resgate histórico-cultural-ecológico de uma região rural de Nova Iguaçu: Tinguá, muito freqüentada, como balneário por possuir belas cachoeiras, tendo exercido um importante papel histórico, no comércio do século XIX, na região sudeste do Brasil, porém desconhecida pela grande maioria da população da própria região.⁴³

Após o término do curso, uma nova crise: nenhum projeto é renovado, pairando uma constante incerteza com relação ao futuro. O que fazer com estes entusiasmados jovens, para dar prosseguimento a uma TV comunitária no bairro? A TV Maxambomba, ou melhor, o que dela restou, ganha sobrevida, graças a alguns projetos e ações pontuais, em permanente clima de insegurança, expressando, de fato, um microcosmo de boa parte da população brasileira.

Atualmente o Grupo Fuzuê, ainda no CECIP, trabalha com dois projetos: “TV Jovem”, projeto desenvolvido com 20 integrantes, no CIEP de Queimados, Baixada Fluminense e “Essa TV é nossa”, com 15 jovens na formação de uma TV comunitária da região. Dentre eles, 8 pertencem ao grupo da época do “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo”⁴⁴.

⁴³ O processo de criação, bem como os vídeos propriamente ditos, serão analisados ao longo do presente trabalho.

⁴⁴ Noale Toja saiu do CECIP e hoje atua na coordenação da TV Pinel e Gilmar Altamiro, ex-Repórter de Bairro de Tinguazinho, ex-membro da equipe da TV Maxambomba, compõe atualmente a equipe da TV Pinel. Luiz Carlos Lima coordena o “Essa TV é Nossa” e Rogério Moreira, o “TV Jovem”.

1.4.2

TV Pinel: Enlouquecendo a TV

Na TV Pinel, há uma proposta de intervenção na relação da produção de subjetividade, via imagem eletrônica:

"Você é um ator ou um paciente? Esta pergunta foi realizada por um transeunte na Cinelândia, Rio de Janeiro, perplexo com um esquete realizado pela equipe da TV Pinel, abordando a questão do tratamento da loucura. Neste esquete, o 'paciente' acompanhado por uma 'enfermeira' usava camisa de força. Ao ouvir a resposta - 'Eu sou um ator e um paciente' -, responde: 'Brincadeira!', não acreditando na possibilidade de um paciente psiquiátrico estar ali representando, realizando uma intervenção de rua em que ele, mesmo sendo paciente, é um ator no sentido teatral e um ator no sentido mais amplo - um ator social. O ator social intervém, interfere, torna-se ele mesmo o produtor de condições de mudança. É a partir de uma intervenção na cultura que podemos abrir um caminho para produzir novas possibilidades de vida, de sociabilidade e de subjetividade para os usuários de serviços de saúde mental. Construindo, a partir de diferentes práticas, outras representações sociais da loucura no campo da cultura e da sociedade." (Araújo, 1999, p.5).

A TV Pinel promove a interseção de duas frentes: o movimento pela Reforma Psiquiátrica e a democratização da comunicação, intercruzando-se, nesta TV, como um projeto político social de mudança. Se anteriormente traçamos algumas considerações acerca do movimento de vídeo popular e TV comunitária, presentes na discussão de democratização da comunicação, importa agora encaminhar a discussão da inserção da TV Pinel no âmbito do movimento psiquiátrico, ou melhor, antipsiquiátrico.

Em linhas breves, o movimento pela Reforma Psiquiátrica é definido como uma formulação crítica e prática, que questiona e elabora propostas de transformação do modelo clássico da Psiquiatria. Este saber passa a ser discutido, considerando a lógica em que ele se encontra inserido, isto é, na legitimação da ideologia dominante, em que exige a produtividade das pessoas, resultando na exclusão dos considerados não-produtivos. Assim, a Reforma Psiquiátrica não pretende a humanização da assistência, mas propõe uma crítica radical à suposta neutralidade da ciência. (Araújo e Chaffin, 1997).

No Brasil, o movimento surge na conjuntura da pré-democratização do país, em fins dos anos 70, inspirado na trajetória do psiquiatra italiano Franco Basaglia. No início, a organização é protagonizada pelo Movimento dos

Trabalhadores em Saúde Mental, com formulações teóricas balizando as intervenções na área. A partir da década de 80, a luta é expandida, surgindo o Movimento Nacional da Luta Antimanicomial, com participação não só de profissionais de saúde mental, mas de usuários, familiares e de outros segmentos da sociedade civil.

A palavra chave defendida por Basaglia é “desinstitucionalização”, que não se confunde com “deshospitalização”, introduzindo um importante sentido conceitual ao termo instituição, enriquecendo sua concepção meramente empírica, como o conjunto que liga os saberes, as administrações, as leis, os regulamentos, que atravessam e atuam na relação médico-paciente. Ambos encontram-se implicados nesta rede institucional e é preciso evidenciá-la. Trata-se então de reverter o quadro do enclausuramento e estigmatização social da loucura, isto é, a instituição da doença mental, e a apartação entre loucos e pessoas normais⁴⁵.

O Projeto de Lei Paulo Delgado decorre desse movimento e regulamenta a internação psiquiátrica compulsória, propondo a substituição gradativa do manicômio por outras formas de tratamento, como o hospital/dia, o ambulatório, os centros de convivência, lares protegidos e leitos psiquiátricos em hospitais gerais. (Araújo e Chaffin, 1997- circulação restrita IPP).

Seguindo as diretrizes da Declaração de Caracas (conferência realizada em 1990 sobre a Reestruturação da Atenção Psiquiátrica na América Latina) e da II Conferência Nacional em Saúde Mental, realizada em Brasília em 1992, o Ministério da Saúde vem reduzindo o número de internações psiquiátricas e implantando novos serviços, como os que ocorrem no IPP (Instituto Philippe Pinel). Neste, a internação se restringe apenas ao período de crise do usuário, priorizando o tratamento no hospital/dia em diversos setores, como o ambulatório, o CAIS - Núcleo de Atenção Psicossocial do IPP⁴⁶, o COIJ - Centro de Orientação Infância Juvenil e o NAICAP - Núcleo de Assistência Intensiva à Criança Autista e Psicótica. Há ainda o UTA - Unidade de Tratamento de

⁴⁵ A respeito do conceito de instituição, ver Rodrigues e Souza, 1987.

⁴⁶ CAIS, como um lugar onde se vai e onde se vem, ou como escreveu Perc (1998), descrevendo a experiência da TV Pinel e tentando explicar o sentido da palavra cais para os franceses: “Como um lugar onde se vai e onde se vem. Onde se agarra quando se quer se sentir seguro, ao se chegar ao porto. Ou então, ao contrário de onde se libera quando se deixam as amarras. Uma bela imagem. Os doentes tem um status particular. Eles são mais livres para circular no estabelecimento” Tradução da autora. Em francês: “Comme un lieu où l'on va, où l'on vient. Où l'on s'accroche quand on veut s'arrimer en arrivant au port. Ou bien, au contraire dont on se libère quand on largue les amarres. Une belle image. Les malades y ont un statut particulier, ils sont plus libres de circuler dans l'établissement” (p. 101/ 102).

Alcoólicos, onde a internação e a recuperação apresenta especificidades inerentes a essa doença.

Sob a iniciativa de Doralice Araújo, psicóloga do IPP, que depois se tornaria a pessoa responsável pela criação da TV Pínel, iniciou-se, em 1995, uma produção de vídeos sobre a atividade do CAIS, que envolvia teatro, pintura, desenho, oficina de corpo, psicoterapia, atendimento médico, dentre outros. Dora, como é conhecida, já havia experimentado oficinas de fotografia com os usuários do CAIS. Com a mesma intenção, passa a mobilizar-se para o vídeo, isto é, trabalhar a imagem de cada um. Seu depoimento para o repórter francês Pascal Perq (1998) fala da dificuldade de aceitação da auto-imagem dos usuários, principalmente quando submetida concomitantemente ao olhar do outro, como ocorre na fotografia e no vídeo. Trabalhando a experiência como um campo de expressão destes usuários, ela pretendia transpor a muralha que muitos colocavam em torno de si próprios. Nesta época os fins terapêuticos do trabalho de vídeo como atividade do CAIS eram evidentes.

A respeito do início do trabalho da TV Pínel e da possibilidade de trabalhar a auto-imagem dos usuários, através do uso do vídeo, Pinto (1996) escreve:

“É preciso persistência. Quebrar a rotina asilar, a rotina interna, a participação na gestão de um produto que ao mesmo tempo é imagem-vida, angústia-desejo. O preconceito tatuado na carne traz o medo de ver sua própria imagem associada à loucura. É difícil preencher o lugar nenhum destinado aos excluídos. É difícil atravessar a ponte das palavras” (circulação restrita IPP - p.12).

As barreiras não são colocadas apenas pelos usuários. Muitas vezes, elas são erigidas por todos, usuários e não-usuários, evidenciando a necessidade da queda dos muros, não apenas dos manicômios, mas de todos aqueles construídos em torno de nossas cabeças. O trabalho iniciado sobre as atividades do CAIS propunha a quebra dessas barreiras, e, para isso, era preciso um redimensionamento do projeto. A esse respeito escrevem:

“Apesar da participação dos usuários, ficou evidente a necessidade da criação de um trabalho com uma metodologia de participação comunitária na concepção e na realização dos programas. Em novembro do mesmo ano foi criado o NÚCLEO DE VÍDEO DO IPP, com o objetivo de utilizar a tecnologia audiovisual na elaboração e difusão dos vídeos institucionais e educativos no campo da saúde mental” (s/d, circulação restrita IPP, p.4)

Em fevereiro de 1996, o projeto de TV comunitária é aceito e passa a ser financiado pelo Ministério da Saúde. Equipamentos são adquiridos e a TV Maxambomba, via CECIP, passa a dar assessoria na implementação da TV Pinel⁴⁷, com fins terapêuticos e como expressão artística.

Acreditava-se na potencialização desse núcleo de vídeo, para além da gravação de vídeos institucionais, como forma de expressão dos usuários. Para a implementação do trabalho, o projeto de uma TV comunitária passa a ser discutido em diversos setores do IPP. A inserção se dá novamente através do CAIS, facilitada pela prática já existente do "Grupão". Em fevereiro de 1986, o projeto é apresentado, por meio de uma pergunta provocativa: "o que é a TV Pinel para você?":

"Houve um aquecimento corporal, onde todos participaram, a atividade foi filmada e depois vista por todos. Iniciou-se então o processo de construção coletiva, com a execução de diversas atividades: oficina duas vezes por semana, com trabalho de corpo, técnicas de teatro, discussões onde os técnicos e os usuários participam das várias formas. Criaram-se grupos de trabalho para a elaboração de desenhos, vinhetas e roteiro de alguns quadros fixos: Clipinel, Freud Não Explica, Tele-cais, Loucotidiano e Perfil. Reservou-se um espaço para informes e esclarecimentos sobre o movimento da Luta Antimanicomial, o projeto de lei Paulo Delgado e o movimento dos usuários dos Serviços de Saúde Mental" (Pinto, 1996, p.11)⁴⁸.

Para a elaboração do "projeto TV Pinel", são oferecidas oficinas em dois níveis, interno e externo. A capacitação interna dedica-se à capacitação profissional da equipe técnica, pelos próprios profissionais ou pessoas convidadas, onde são abordados assuntos como a prática de TV comunitária, a linguagem audiovisual, a Reforma Psiquiátrica, e questões relativas à saúde mental. A externa é feita a partir de cursos de produção de vídeo oferecidos a toda

⁴⁷ Valter Filé e Noni Carvalho, coordenadores na época da TV Maxambomba, entram como assessores. Irlândia Cassia e Patricia Antunes, repórteres de bairro e estagiárias da Maxambomba, passam a integrar o projeto da TV Pinel, assim como Noale Toja, membro da TV Maxambomba, que passa a coordenar a parte de produção dessa nova TV comunitária. O intercâmbio entre a TV Maxambomba e a TV Pinel sempre foi uma constante. Atualmente a equipe, sob a coordenação geral de Cláudia Corbusier (psicóloga do IPP), e coordenação de equipe de Noale Toja, é composta por Ariel F da Rosa, Maycon Santos, Edvaldo Nabuco, Jaqueline Batista, Bárbara Dias, Irlândia Cássia, Valter Filé, Xanduca, Fernanda Evans, Jerônimo Matheus, Patricia Antunes, Gilmar Altamiro, Janjão Aranha, Shirley Martins, sendo que oito integrantes tiveram passagem pela Maxambomba.

⁴⁸ O "Clippinel", videoclipe feito com usuários e funcionários da TV Pinel, o "Tele-cais", informativo sobre a comunidade do IPP, o "Perfil", quadro de entrevista com alguém ligado ao cotidiano do IPP, ainda se mantêm. Já o "Loucotidiano", espaço onde usuários do IPP falam dos momentos mais "loucos" de seu cotidiano e o "Freud-não-explica", série ficcional que traz de volta a figura do Dr. Fritz como psiquiatra, foram quadros inconstantes ao longo desses anos. Quadros como "Artista-por-um-minuto", realizado no pátio do IPP, onde funcionários, usuários e familiares cantam, declamam poesia, atuam etc., e a paródia de comerciais e programas da TV, também passam a fazer parte de alguns programas.

comunidade do IPP, com aulas ministradas pela equipe, usuários e não-usuários. (Araújo e Chaffin, 1997).

O surgimento da TV Pinel provocou um grande interesse da grande mídia, com várias matérias feitas, ao longo dos anos⁴⁹. Tal interesse deve-se, em parte, ao inusitado, ao exótico, ou ao curioso, redundando em audiência ou vendagem, que, somado à criatividade da iniciativa, acaba por cativar o público, principalmente em suas exibições de rua⁵⁰.

"Por Liberdade, Democracia, Saúde e Arte" e "Por uma nova imagem da loucura" são slogans que acompanham a TV desde o início, e marcam cada um de seus programas. No relatório do CECIP de 1997, escreve a equipe:

"Os programas apostam no exercício de uma linguagem própria dos usuários, sem censura ao falar sobre a instituição, suas famílias, trabalho, tratamento e principalmente sobre si mesmos. A loucura assume outra forma: Criativa, produtiva e participativa. A TV Pinel pretende com o seu trabalho **contribuir para mudar a imagem da loucura.**" (relatório 97/01 TV Maxambomba p.8- Circulação Restrita CECIP).

Todos podem participar, exceto os internos em surto, garantindo a preservação de sua imagem. Mas, se no início, a TV propunha uma produção realizada por usuários, funcionários e técnicos do IPP, contando com a participação de vários setores para definir pautas e participar dos programas, atualmente, salvo quando convidados, a maior parte dos que fazem o dia-a-dia da TV, é composta de usuários. A criação da sede da TV Pinel, que saiu do CAIS, se, por um lado, expôs um lado positivo, que foi a estruturação da TV, por outro, acabou por afastá-la dos setores da instituição. A inserção do CAIS, posteriormente do COIJ e do NAICAP, nos primeiros programas, não teve continuidade. Foi como se a TV, à revelia de sua proposta inicial, tivesse se acomodado ao novo espaço e ao interesse das pessoas que vinham procurá-la, anestesiando a inquietação inicial e a necessidade de "mexer" com o hospital, traço característico dos primeiros anos. A equipe questiona não ter havido um trabalho de transição para a manutenção de uma interlocução com os diversos setores.

⁴⁹ Dentre as reportagens, registre-se: "TV Pinel ajuda no tratamento de doentes psiquiátricos no RJ", in Folha de S. Paulo (Lima, 1996, p.3); "Malucos defendem César Maia: internos da TV Pinel acham que o Rio está mais calmo" in O Dia (Alzer, 1996, p.4); "TV de uso particular" in caderno B do Jomal do Brasil (Abreu, 2000), Jomal do Brasil.

⁵⁰ A abordagem sobre as exibições de rua, o tratamento dado por parte da grande mídia à TV Pinel e as relações entre estas duas formas de fazer TV serão aprofundada mais adiante.

No relatório de 1997, Araújo e Chaffin (circulação restrita IPP) evidenciavam a existência de dois tipos de participação: um fixo e outro flutuante. O primeiro refere-se aos usuários que, mesmo não fazendo parte da equipe, estavam sempre presentes na TV Pínel, participando da maioria de seus programas. O segundo dizia respeito àqueles com participação esporádica na TV.

A equipe avalia que, nos últimos programas, o grupo participante foi se consolidando, em detrimento de novos agentes. A esse respeito, o 15º Programa da TV, acompanhado de perto por nossa pesquisa, coincidiu, segundo alguns membros da equipe, com a presença inédita de vários usuários, fruto de um retorno à aproximação com os setores do IPP. Posteriormente, a equipe voltou a oferecer oficinas de vídeo, como propunha o projeto inicial, evidenciando a preocupação com uma inserção institucional mais forte, trazendo novamente, para o centro da discussão, a linguagem da TV e do vídeo.

O 15º programa evidencia o retorno da TV Pínel, após o processo de municipalização do IPP. O programa é apresentado com a vinheta e o Clip da abertura, com cenas de *making off*, ao som de "Metamorfose Ambulante", de Raul Seixas. O programa contou com o Tele-Cais nas coberturas do Prêmio PI 1999, da vernissage de dois usuários artistas plásticos, e da inauguração da escola de informática do IPP⁵¹. A ficção ficou a cargo de pequenos esquetes como: "O terapeuta que era paciente", e "Albecy o Rei do Funk", e outros maiores, como o "Terror Noturno parte I", "A Cantora Cecília Xavier". Nos moldes de uma revista televisiva, formato que acompanha a TV em seus primórdios, estes quadros são intercalados com antigas e novas vinhetas da TV e algumas entrevistas, a exemplo do "Perfil – Pessoa, Chefe dos Vigilantes" e "Quem são essas pessoas?". Há também o "Clippínel" - música "Bofe com Angu", e o esquete com "o povo fala": "Terror Noturno- Parte II". Como encerramento, mais uma de suas marcas: novas cenas de *making off*, ao som da música "É" de Gonzaguinha⁵².

⁵¹ O prêmio PI, solenidade criada em 1999 para os que se destacaram na luta antimanicomial, teve apenas mais uma edição no ano 2000.

⁵² "Albecy – o Rei do Funk", faz uma referência ao Super Homem, com a clássica chamada: "Será que é um pássaro, será que é um avião?". Vestido de Super-Albecy, e por meio de recursos de vídeo animação, o rapaz ganha poder, sobrevoando e atravessando o símbolo do IPP; O "Terror Noturno" - parte I, é uma ficção, onde, num velório, o "morto" ressuscita no meio da discussão entre sua esposa e a amante; No "Perfil", Jaqueline, idealizadora desse quadro fixo da programação, entrevista o chefe dos vigilantes Pessoa na praia do Arpoador. O vigilante fala do seu trabalho no Instituto, e sobre música, já que em diversos eventos do IPP canta e toca violão com os usuários; Em "Quem são estas pessoas?", a mesma pergunta da abertura da TV foca alguns funcionários do IPP, onde novamente falam sobre o trabalho na instituição e sobre a loucura, dentro e fora dos muros do IPP; "Bofe com Angu", música de Marco Bahury faz alusão à

Ao longo de sua trajetória, a equipe manteve cerca de 5 usuários contratados, com carga horária, direito e deveres, como qualquer outro funcionário⁵³. A permanência de usuários na equipe gerou, no início, ansiedade, pela delicadeza da situação e dos limites entre o profissional e o terapêutico, trazidos pelos próprios usuários: ora eles eram da equipe, ora eram usuários (Pinto, 1996, circulação restrita IPP). A luta contra o preconceito também teve que ser vencida dentro da própria equipe. Nas entrevistas, alguns membros admitiram o preconceito e/ou medo inicial no trabalho. Foi priorizada a colaboração entre duplas de técnicos/usuários, no processo de discussão coletiva da produção. Atualmente, mesmo que, no decorrer dos anos, tenha havido rotatividade de alguns membros, estas dificuldades foram parcialmente superadas.

A coletivização inerente ao processo de feitura de um vídeo comunitário, onde todos assumem responsabilidades acordadas no grupo e que devem ser cumpridas, não faz distinção nem impõe limites entre os que estão em tratamento. Na hora do trabalho, não há distinção entre profissional/usuário e profissional/não usuário.

“Ao misturar médicos, psicólogos, seguranças, pacientes e enfermeiros numa equipe de produção de um vídeo, em que todos têm tarefas importantes a cumprir, a TV ajuda a relativizar os espaços cristalizados de poder, apontando a possibilidade de relações menos hierarquizadas entre esses sujeitos. Esse processo participativo, onde todos são considerados capazes de atuar, diferencia a TV comunitária de outras práticas comunicativas. E é nessa forma de fazer que a TV Pínel traz contribuições ao processo da Reforma Psiquiátrica.” (Araújo e Chaffin, 1997, p.6)

A soma de alguns fatores como a possibilidade de criar e expressar; o redimensionamento da auto-imagem que o vídeo comunitário produz; a distribuição de responsabilidade; a organização espaço-temporal inerente ao processo de construção de uma narrativa audiovisual; a inserção no grupo não

comida das penitenciárias, abordando ainda a situação de opressão e miséria do país. Algumas cenas das entrevistas e os esquetes “O terapeuta que era paciente”, “A cantora Cecilia Xavier” e “Terror Noturno Parte II”, assim como outras produções da TV, serão analisado posteriormente.

⁵³ A importância do trabalho vincula-se à discussão sobre a inserção psicossocial do usuário, problematizada pelo Movimento de Reforma Psiquiátrica. Da mesma forma como se dá nas cooperativas criadas, a partir desse movimento, não se trata de um “trabalho terapêutico”, mas de se criar a possibilidade de “trabalho real”: “O objetivo é o crescimento da autonomia de seus membros nas trocas sociais, nas relações institucionais, devendo sempre buscar a independência econômica juntamente com a independência subjetiva. O que se pretende com as cooperativas não é produzir e colocar no mercado ‘coisas de doentes’, mas reunir ou construir recursos para que o produto conseguido nos diversos campos tenha na qualidade sua força maior” (Araújo e Chaffin, 1997, p.4- circulação restrita IPP). No decorrer dos anos, os usuários membros da equipe prestam serviços em outras produções de vídeo comunitários e institucionais.

como usuário mas como membro de uma equipe, faz com que a TV Pinel, apesar de não ser uma terapia, cumpra fins terapêuticos, no sentido dado por Franco Rotelli, um dos idealizadores da Reforma Psiquiátrica: "...É terapêutico tudo aquilo que é o acesso aos direitos, tudo aquilo que nos permite revisitar com qualidade de vida" (Rotelli *apud* Araújo e Chaffin, 1997, p.8).

Se o preconceito parece estar superado, e o lugar dos usuários na equipe está consolidado, outra questão não menos delicada, produz controvérsias na equipe que aparenta não estar segura em afirmar se há ou não uma especificidade em lidar com a doença mental. A contradição surge nas entrevistas, em frases do tipo: "Como eu não sei qual é a do cara, se é neurótico, psicótico, a tendência é tratá-lo como igual"; "Eu sempre tratei o usuário como qualquer outra pessoa, porque, às vezes, acho que têm muitos que se escondem atrás da doença"; "A questão do usuário e do normal, às vezes, fica confusa e é preciso levantar a bandeira do usuário"; "A gente vem com esse discurso que poderia ser coração, doença do pé, mas cabeça é diferente!".

A nosso ver, o fato do discurso da equipe deslizar entre o pólo da especificidade da doença mental e a convicção de que é uma limitação, como outra qualquer, está relacionado à sua formação atual. Se, no início, a equipe da TV Pinel era marcada pela heterogeneidade, composta por pessoas com formação acadêmica como pedagogo, psicólogo, residente em psicologia, jornalista, e pessoas com formação no movimento de TV comunitária, atualmente a equipe é mais homogênea, composta quase que exclusivamente por pessoas que já traziam alguma experiência em TV comunitária. Ao longo da experiência da TV Pinel, a relação com os *psi*, membros da equipe, não foi muito satisfatória. Apesar de fazerem restrições à generalização, a equipe, nas entrevistas, chega a atribuir o sucesso na forma de lidar com os usuários, pelo desconhecimento que seus membros tem, com relação às classificações em psicopatologia.

A equipe alega que os profissionais *psi* se escondiam atrás de diagnósticos, dificultando a relação com os usuários e com a equipe, colocando-se de forma diferenciada no grupo, e desconsiderando a necessidade de se aprimorarem na linguagem audiovisual. Por outro lado, a equipe reconhece, em algumas situações de surto durante as gravações, a falta de um *psi* para dar apoio. No decorrer dos anos, por conta de uma reestruturação interna, a direção passou a não liberar mais

os residentes para a TV, sem que a equipe reivindicasse a reconsideração de tal decisão.

Greco (1999), a partir de um enfoque psicanalítico-lacaniano, escreveu uma dissertação de mestrado sobre a TV Pinel, enfocando os efeitos da mídia na subjetividade, no contexto de uma TV comunitária, que busca uma proposta de produção televisiva não-massiva. O autor, psiquiatra e psicanalista, com experiência em TVs comunitárias, vê como necessário um redimensionamento com a questão *psi*, especificamente a questão da clínica na equipe.⁵⁴

"Por um lado, não há como demonstrar a capacidade do paciente psiquiátrico no âmbito da cidadania sem que ele exerça seu direito de expressão pública e de criatividade, abandonando seu *status* de excluído social. Entretanto, a fragilidade em termos da auto-imagem coloca esse candidato a cidadão em situações de risco, quando intimado a circular pelos labirintos especulares da mídia. No fio dessa navalha, caminham os condutores da TV Pinel, sem desconhecer que tanto o sucesso quanto a desilusão podem levar ao naufrágio psíquico, que a palavra que cura também mata, que o mesmo imaginário que sustenta uma identidade pode liquidá-la..." (p.136/137)

Greco, mesmo enfatizando os resultados terapêuticos conquistados pela TV, não abre mão de um acompanhamento clínico do trabalho, sob o risco da relação entre usuários e TV Pinel sustentar-se no mundo, como um reflexo especular, "como as miragens sem consistência, como as imagens que se dissolvem na chuva de linhas de varredura da TV"⁵⁵. (Ibid. p.148)

A nosso ver, no cotidiano dessa TV, há uma especificidade da relação desse Outro radical que é a loucura. Se, por um lado, torna-se impossível negar a dificuldade do saber *psi* de lidar com esta alteridade radical, sem procurar

⁵⁴ Sempre fiel a uma tradição psicanalítica, o autor analisa que a TV Pinel utiliza-se da mesma construção imaginária de identidade que a TV broadcast. Segundo o autor, esta TV comunitária não atuaria numa perspectiva clínica, já que, psicanaliticamente, esta diz respeito à investigação do lugar do Outro no sintoma, buscando a transformação do sujeito na separação com o Outro. Para Greco (1999), ao contrário, o discurso militante, ao qual a TV Pinel adere, coloca-se no lugar do Outro, e aí seus programas funcionam como um retorno do reprimido. Mesmo sem partilhar da mesma perspectiva teórica, consideramos importante um estudo psicanalítico se voltar à análise da experiência dessa TV, mesmo sendo, historicamente problemática a explicação de fenômenos sociais, extra clínicos, pelo viés da psicanálise. No entanto, a metodologia utilizada pelo autor carece de algo que para nós tomou-se fundamental: o acompanhamento do processo de realização dos vídeos comunitários, da concepção à exibição, que, a nosso ver, acaba por comprometer algumas de suas conclusões.

⁵⁵ Como respaldo a seus argumentos, o autor cita exemplos extraídos de suas entrevistas, em que lhe são narrados casos de surto e delírios narcísicos durante o processo de produção do vídeo, onde alguns usuários confundem, por exemplo, o fato de aparecer na TV Pinel como caminho para a fama, e abertura para as "portas" da Rede Globo. Longe de fazer uma relação de causa-efeito, ou de reduzir o sofrimento psíquico à insurportabilidade de se ver na telinha, o autor acredita que a TV Pinel acaba por funcionar nos mesmos moldes da TV de massa, enquanto um "eu sob medida" para o sistema produtivo contemporâneo, como uma prótese que permite a circulação no registro simbólico. Novamente o autor evidencia a necessidade de um suporte clínico à equipe.

engessá-la num diagnóstico reducionista, por outro, a TV Pinel, ao se colocar na proposta da luta antimanicomial, deveria preservar o diálogo com estes saberes institucionalizados. A tentativa de interlocução diária não deve ser desprezada, sob o risco de um preconceito às avessas: “nós sabemos o que os *psi* têm a nos dizer, e não nos interessa”. A luta pela quebra de estereótipos deve perpassar inclusive o saber *psi*. A importância dos residentes do IPP vivenciarem a experiência da TV Pinel, pode ajudar a redimensionar as práticas de profissionais recém-formados, contribuindo efetivamente para a criação de práticas inovadoras.

Por estarem inseridas no horizonte dos saberes e poderes de uma instituição hospitalar, tanto *em scripto senso quanto lato senso*, as questões institucionais atravessam o seu cotidiano: troca de coordenação, direção, mudanças de encaminhamentos, cobranças, problemas relacionais, são questões que a equipe tem que lidar no seu dia-a-dia. Tais fatores resultaram, dentre outras questões, numa trajetória marcada por algumas interrupções. Acompanhamos uma das mais longas, decorrente do processo de municipalização dos hospitais, no início de 2000, acarretando a necessidade de uma nova rubrica para a TV. Aquela conjuntura gerou dois acontecimentos com a equipe: o primeiro foi o atraso da renovação de contrato, implicando a ausência de remuneração durante 8 meses; o segundo foi a saída de Doralice Araújo, coordenadora, fundadora, e pessoa-chave na TV, que pediu transferência para uma instituição federal. É difícil avaliar qual provocou maior impacto na equipe. Durante esse período sem contrato, a equipe organizou seus arquivos, fez algumas gravações e discutiu a reestruturação do trabalho. A sede foi ocupada, obedecendo a uma escala de revezamento, às vezes inviabilizada pela falta de dinheiro para a passagem. Se, objetivamente, a falta de remuneração traz um transtorno a qualquer profissional assalariado, o processo grupal decorrente da saída da fundadora e idealizadora da TV Pinel nos chamou a atenção. O grupo no início pareceu-nos atônito, demorando a se reorganizar. O caso mais exemplar foi a sala de Dora. Meses após sua saída, a sala continuava intacta, sem que nada fosse mexido, uma espécie de santuário a ser preservado, como se o grupo, agora órfão, precisasse de se despedir de sua presença aos poucos. Uma tarde porém, chegando à TV, fomos surpreendidos ao ver a sala novamente ocupada pela equipe, com a instalação dos computadores. Cláudia Corbusier, psicóloga do IPP, assumiu a nova coordenação, e Noale Toja, a

coordenação de equipe. A nova coordenação foi transferida para uma sala ao lado bem menor. Na realidade, o grupo naquele momento começava a experimentar uma proposta mais próxima da auto-gestão, vivenciando um novo momento.

O momento atual da equipe é marcado pela criação da ONG “Imagem na ação- Núcleo de Desenvolvimento de Projetos em Comunicação e Cidadania”. Como decorrência do processo de constantes crises financeiras, no início de 2000, a equipe da TV Pinel cria esta ONG visando, com a ampliação do campo de trabalho dos seus membros, mormente dos usuários que estão na equipe, poder gerar subsídios para outros projetos da TV Pinel, livres dos entraves burocráticos do poder federal ou municipal: “Esta nova fase abre a perspectiva de se trabalhar e conviver cotidianamente além dos muros do hospital, ajudando outras iniciativas a se utilizarem da comunicação para a cidadania.” (Filé, 1999, p.5 circulação restrita IPP).

Fragmentos de um Olhar: Notas Teórico-Metodológicas

2.1.

A Abertura do Campo

O primeiro contato com a TV Maxambomba deu-se em abril de 1999, na sede do CECIP, quando nos apresentamos e explicitamos os objetivos de nossa pesquisa, enfatizando seu tema. Na ocasião, a equipe apresentou o trabalho da TV e tivemos acesso aos relatórios e vídeos dos projetos "Botando a Mão na Mídia" e "Repórter de Bairro", bem como do projeto iniciado há pouco tempo, o "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", seguido do relatório de estágio do Grupo Fuzuê.

Enquanto o "Botando a Mão na Mídia" tinha como objetivo instrumentalizar professores da rede pública de Nova Iguaçu, para trabalhar com o material audiovisual que chegava pela TV Escola, além da discussão e utilização das imagens vinculadas pela mídia de uma forma geral, o "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" propunha algo mais arrojado, visto não almejar apenas a análise das imagens do cotidiano que diariamente chegam aos lares e às mentes desses jovens, mas pretendia que eles mesmos construíssem uma narrativa através do vídeo.

Como era do nosso interesse a produção de subjetividade em experiências de TVs comunitárias, com a própria comunidade se envolvendo no processo de criação, ficou acordado que acompanháramos o trabalho do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo". O projeto encontrava-se em fase de conclusão da primeira experiência do Grupo Fuzuê, com duração de três meses¹. Começamos a acompanhar as filmagens e a exibição dos vídeos, e a conhecer a equipe da Maxambomba,

¹Eles estavam realizando as filmagens dos vídeos anteriormente citados: Cães Ferozes, Previna-se e Pagodeando, como atividade de encerramento desta "oficina de vídeo".

incluindo o Grupo Fuzuê. Quanto ao projeto seguinte proposto para o “Comunidade Solidária”, participamos desde o seu início.

O encontro com a TV Pinel foi facilitado pelo intercâmbio entre essas duas TVs comunitárias. Em agosto de 1999, já no formato do projeto “Capacitação Solidária”, alguns membros debateram sobre a sua experiência na TV Pinel, numa aula de “Comunicação e Mídia” do “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo”. Acompanhamos a equipe da TV Pinel desde a saída do IPP, e viajamos juntos na Kombi da Maxambomba, assistindo ao vídeo e ao debate no curso². Já conhecíamos o trabalho da TV Pinel, do mesmo modo como fora com a TV Maxambomba, através de reportagens em jornais e telejornais, e de alguns programas veiculados na TVE. Já havíamos sinalizado para Noale, que participava das duas equipes, a vontade de conhecer o trabalho da TV. A ocasião era ideal para ampliar a pesquisa na TV Pinel.

Fomos convidados para a exibição do 13º programa no auditório do IPP, onde conhecemos os outros integrantes da equipe e, como no CECIP, foi-lhes entregue uma cópia do projeto de doutorado.

O início do acompanhamento do processo de criação dos programas deu-se em novembro de 1999, na época do estágio de sete alunos do “Projeto de Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba na TV Pinel. Logo após o encerramento do estágio e do curso, ocorreu a paralisação devido à municipalização, anteriormente descrita.

Se o trabalho de campo, no Projeto de “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo”, dera-se normalmente, o acompanhamento do trabalho da TV Pinel, com as mesmas características metodológicas propostas, isto é, o acompanhamento do trabalho, da sua concepção à finalização, mostrava-se difícil de engrenar³. Enquanto a TV não voltava, mantínhamos contatos esporádicos, acompanhando alguns trabalhos e gravações internas da TV. Desde dezembro de 1999, o grupo esperava a notícia que

² Durante o percurso, ao conversar com alguns membros da equipe, indagávamos em silêncio, quais deles seriam usuários. Por princípios éticos, por não querer atropelar o processo, ou mesmo por insegurança, a pergunta ficou “arquivada”, ao contrário dos alunos que, movendo-se mais pela curiosidade do que por “princípios”, intrigados com o programa exibido pela TV, logo fizeram a “nossa” pergunta. A equipe da TV que normalmente não se apresenta dividida entre usuários ou não usuários, teve que fazer a distinção. Em seguida, a discussão centrou-se na questão da loucura: como era o surto? E a relação com a família? O que eles achavam do tratamento, e da medicalização? Eles se sentiam discriminados? O eixo temático da discussão desviou-se da apresentação da TV, o que aliás, foi chamado a atenção pela própria equipe da TV Pinel.

só viria em maio de 2000. Finalmente a renovação do contrato sairia e eles poderiam retomar as atividades. A data coincidia com a semana de luta antimanicomial, e para marcar a volta da TV, a equipe pretendia gravar uma série de depoimentos de pessoas ligadas à TV: usuários, familiares, funcionários, que seria exibido no auditório, no dia do evento, com a presença de autoridades, dentre eles, o secretário municipal de saúde⁴.

Não era o “perfil” de criação que nos interessava, pois a pauta, a produção e a execução ficariam totalmente a cargo da equipe, mesmo que lá houvesse alguns usuários. Mas a importância do programa residia no retorno da TV e era preciso acompanhá-lo. No entanto, a relevância da produção desse vídeo para a pesquisa de campo, se deu em outro lugar.

Durante o acompanhamento das gravações, além de observarmos as entrevistas feitas em diversos setores da instituição, a pedido da equipe, prestamos depoimentos acerca do retorno da TV. Apesar do estranhamento inicial de ter uma câmera como interlocutora, o fato não era exatamente uma novidade já que, na exibição dos vídeos do “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo”, havíamos dado o nosso testemunho em “câmera aberta”, o mesmo ocorrendo no seminário de encerramento do curso na TV Facha.

No entanto, ao ver a exibição da “Volta da TV Pinel” com o auditório lotado, tivemos a surpresa: o depoimento não entrara na edição. No final, um componente da equipe falou-nos que eles haviam “cortado” a minha fala, para dar prioridade, na composição da pauta, aos depoimentos de pessoas de “dentro da instituição”. O corte nos causou certo desconforto. Afinal, foram meses de acompanhamento do trabalho desta TV, e eles não se interessavam pela nossa fala? A despeito do conteúdo de nosso discurso, naquele momento negada, este episódio investiu-se de valioso caráter emblemático para o debate da relação de alteridade presente em situação de pesquisa. Para eles, estava claro que o pesquisador não era um deles, e, na ocasião, interessava-lhes um discurso mais monológico, priorizando pessoas que se aproximassem do mesmo lugar enunciativo.

⁴ As características teórico-metodológicas do trabalho serão posteriormente explicitadas.

Mas qual o lugar enunciativo do pesquisador no trabalho de campo? Que tipo de interlocução é possível e favorável em situação de pesquisa? Que marcas carregam este encontro com um *outro* característico da pesquisa em Ciências Humanas?

Amorim (2001) em seu livro: "O Pesquisador e seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas" nos propõe um intrigante questionamento das relações de alteridade possíveis e desejáveis na situação de pesquisa e afirma:

"Não há trabalho de campo que não vise ao encontro com o *outro*, que não busque um interlocutor. Também não há escrita de pesquisa que não se coloque o problema do lugar da palavra do *outro* no texto. Esta questão pode, evidentemente, ser evacuada. Pode-se utilizar métodos ou convenções de escrita que ignorem ou que esqueçam que, do outro lado, há um sujeito que fala e produz texto tanto quanto o pesquisador que o estuda. Pode-se, ao contrário, tentar dar conta dessa presença outra, desse estranho encontrado ou desencontrado na pesquisa. Nesse caso, os métodos, as técnicas e a própria escrita podem ser questionados de modo mais rico e crítico. Porém, tanto nesse caso como no outro, da maneira como a pesquisa trata ou maltrata a questão da relação com o *outro*, dependem certos efeitos de conhecimento." (p16).

Assim, o método utilizado para este encontro com o outro, diz respeito, antes de tudo, a uma visão de mundo partilhada entre o pesquisador e o corpo teórico adotado. Se assumimos este ou aquele modelo, ou uma certa estratégia metodológica, é porque cremos que desta forma explicaremos melhor, não só o objeto de nosso estudo, mas o próprio mundo em que pesquisador e o seu outro encontram-se indubitavelmente inseridos. Explicitaremos a seguir os procedimentos teórico-metodológicos que balizaram nossa análise.

⁴ Apesar do sucesso do evento, com o auditório cheio, e da TV Pínel ser citada como um criativo instrumento de luta antimanicomial, a equipe ainda amargou alguns meses sem contrato/

2.2

O Pesquisador e seus "Outros" ⁵

"Essa coisa de vídeo nas aldeias, dar a câmera aos favelados para que eles mesmos façam a sua imagem, eu acho bacana, mas de qualquer forma, se não tiver a visão do outro, eles jamais vão falar certas coisas sobre eles mesmos. Há coisas que eles jamais poderão dizer." (Eduardo Coutinho, 2000, p.82)

Amorim (2001) adota o que chamou de uma "noção sincrética" (p.22) do conceito de alteridade para problematizá-la no contexto da pesquisa em Ciências Humanas. A relação de alteridade é efeito de uma distância: "o *outro* aqui é o interlocutor do pesquisador. Aquele *a quem* ele se dirige em situação de campo e *de quem* ele fala em seu texto" (p.22). Podemos afirmar que, na presente pesquisa, esse *outro*, esta entidade *a quem* nos dirigimos e *de quem* e *com quem* também desejamos falar em nosso texto, são dois: o *outro* da TV Pínel e o *outro* da TV Maxambomba. Relações de alteridade marcadas não só pela diferença entre o pesquisador e seu *outro*, mas pela diferença entre estes dois campos.

Segundo esta autora, o ponto de partida da pesquisa é sempre a diferença. O *outro* é posto como um enigma, e o esforço do pesquisador é tornar familiar algo que é, em princípio, estranho. O pesquisador recebe e acolhe o estranho e coloca-se quase como um nômade que abandona o seu território - a teoria e a conceituação - deslocando-se ao país do *outro*: o campo e a prática que existe independente do olhar do pesquisador.

Embora a etnologia e a antropologia historicamente tenham avançado mais na discussão, Amorim (2001) afirma que é na pesquisa pedagógica, sociológica ou psicológica, que o manejo das relações de alteridade está sempre em jogo. Porém, ao contrário das chamadas Ciências Exatas, este *outro* com qual trabalham as Ciências

remuneração, que foi finalmente formalizado em agosto de 2000.

⁵ Fazemos referência ao livro de Marília Amorim anteriormente citado: "O Pesquisador e seu *outro*: Bakhtin nas Ciências Humanas."

Humanas, é dotado de voz. O pesquisador dessa área tem como campo de análise a produção discursiva.

Igualmente para nós, a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin constitui uma grande referência metodológica, ao pensar o mundo sob o signo e a égide da multiplicidade, implicando daí conseqüências não só na forma da relação entre pesquisador e o outro, como também no âmbito da própria linguagem e na análise deste campo⁶. O pensador russo construiu sua teoria no campo da teoria literária e da filosofia da linguagem. Em alguns dos momentos de sua obra, precisamente na inacabada "Observações sobre a epistemologia das ciências humanas" em *Estética da Criação Verbal* publicado em russo em 1979, o autor deixa algumas pistas do trabalho de pesquisa em Ciências Humanas:

"As ciências exatas são uma forma monológica de conhecimento: o intelecto contempla uma coisa e pronuncia-se sobre ela. Há um único sujeito: aquele que pratica o ato de cognição (de contemplação) e fala (pronuncia-se). Diante dele, há a *coisa muda*. Qualquer objeto do conhecimento (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico." (Bakhtin (1992 [1979] p.403)

Longe de possibilitar a tão neutralidade científica almejada por certas tendências positivistas das Ciências Humanas, a "coisificação" do outro acaba contribuindo, segundo Jobim e Souza (1994) para a reificação das relações, no mesmo movimento em que se apresenta ideologicamente demarcado: "Ao abolir a própria distinção entre pessoas e coisas, as ciências humanas acabam facilitando o uso das pessoas como se fossem coisas, colaborando, então, para uma crescente desumanização das relações sociais." (p. 20).

A relação de alteridade nas Ciências Humanas implica o reconhecimento do outro não como coisa, objeto a ser conhecido, mas como portador de voz, que pensa, sente, age e fala. Nesta perspectiva, a pesquisa em Ciências Humanas deve se despir dos modelos das chamadas Ciências Exatas, positivistas e funcionalistas, para pensar um mundo em constante transformação, haja vista que o "objeto" das Ciências Humanas é exatamente o sujeito, o "socius" e os textos produzidos por este.

⁶ O autor de origem russa viveu entre 1895-1973. Por causa da base marxista não ortodoxa de suas idéias, foi perseguido na época de Stalin. Foi Todorov que o introduziu e sistematizou o pensamento de Bakhtin para a Europa Ocidental.

Em Bakhtin, as Ciências Humanas nascem desse encontro com o outro. Ao propor a possibilidade de novos paradigmas, Jobim e Souza (1994), baseada dentre outros no autor russo, propõe o abandono de práticas positivistas de um lado e idealistas de outro, buscando uma cientificidade não com as mesmas bases das chamadas Ciências Exatas, mas uma cientificidade própria, onde a verdade nasce do encontro com este outro dotado de voz:

“O outro precisa ‘chegar a ser palavra’, quer dizer, iniciar-se num contexto verbal e semântico possível para se revelar. Restaurar o espaço do sentido significa, portanto, devolver ao sujeito não apenas seu discurso, mas a autoria de sua palavra e o lugar do seu desejo no confronto com a realidade.” (p.52)

Amorim (2001) apresenta os dois lados da questão. A autora define que seu trabalho vai de encontro tanto às corrente positivistas nas Ciências Humanas, que tenta negar o lugar enunciativo do outro, reduzindo a comportamentos quantificados através de questionários e escalas de medidas, como também ao que denominou “formas contemporâneas de praticar e de escrever a pesquisa” (p.17), em que a ênfase é posta ora no campo, desqualificando a teoria, na proximidade com o outro, na identificação e na naturalidade do encontro, ora na própria vivência do pesquisador. Adotar o ponto de vista bakhtiniano significa evidenciar a voz do outro, porém, não se trata de negar o papel alteritário fundamental entre o pesquisador e o campo, que deve estar presente na teoria e no conceito.

Em outro artigo, “Um estrangeiro do interior- Reflexões sobre a pesquisa com meninos de rua”, a autora faz uma espécie de “metapesquisa”, em que analisa uma gama de pesquisas realizadas com os chamados “meninos de rua” no Rio de Janeiro. Em alguns textos decorrentes dessas análises, a autora assinala o anulamento da alteridade na tentativa do pesquisador se tornar idêntico à população de rua, como estratégia metodológica que se opõe ao modelo cientificista. Neste caso afirma:

“A voz que não se ouve é a voz do pesquisador e isto pode ser identificado em dois níveis. Primeiramente, é estranho notar que não há o menor indício de alteridade na relação entre o pesquisador e os meninos. [...] segundo nível em que se mostra a ausência do pesquisador: na relação entre seu ponto de vista e dos meninos e seu mundo.” (Amorim, 1996, p.113/114).

A negação da diferença enunciativa entre o pesquisador e o outro, pode ser quase tão tirânica, quanto tentar fazê-la calar em perfis comportamentais.

Concordamos com a autora quando argumenta que, na relação de pesquisa, é preciso considerar o papel alteritário fundamental que a teoria e o conceito exercem. A ênfase no vivido do pesquisador como garantia de transparência do sujeito, pode também corresponder à psicologização do texto da pesquisa, ou a supressão da alteridade no nível da escrita, na medida em que o autor da obra, mesmo que esta seja autobiográfica, nunca é igual ao locutor da mesma. Para que possamos passar do campo do vivido ao da escrita, é preciso um certo descolamento, uma alteridade entre estes dois momentos. Por último, a autora considera que a empatia com o outro na relação com o campo não suprime a alteridade: "A ilusão de simetria, de reciprocidade, de espontaneidade na abordagem do outro, corresponde ao que Segalen chama de *inferno do mesmo* e que poderíamos propor como impossibilidade de conhecimento do outro." (Amorim, 2001, p. 18) ⁷. Porém, ao contrário do autor citado, Amorim não vê a diferença como um valor em si, intransponível e intraduzível, pois o encontro com o outro deixa marcas, e é preciso revelá-las.

O lugar enunciativo distinto entre pesquisador e o outro não quer dizer desigualdade. O fato de demarcar o campo alteritário na função da teoria e da conceitualização, não significa engendrar uma relação de saber/poder, em que, de um lado, está o pesquisador que tudo sabe, e de outro, o sujeito/objeto de estudo, esvaziado de saber. Ao contrário, marcar a alteridade numa perspectiva dialógica, significa que estes lugares devem ser confrontados em ambos os lados, numa produção inesgotável de sentido, que comporta vozes mas também silêncios, resultante desse encontro.

Machado (1996) aborda essa perspectiva numa geração de videastas e cineastas⁸. O autor fala da passagem de uma abordagem que visa representar a realidade do outro filmado, sem cultivar um contato mais estreito com o grupo

⁷ Amorim (2001) considera que mesmo na situação em que o pesquisador apresenta uma proximidade por pertencer à mesma classe social, a mesma geração, há sempre uma diferença que pemeia a relação, que se coloca no lugar da construção de saber, pelo fato de evidenciá-lo como um objeto de estudo: "O outro se torna estrangeiro pelo simples fato de eu pretender estudá-lo." (p.31).

⁸ Dentre os componentes dessa geração apresentada por Machado está Eduardo Coutinho, citado em nossa epígrafe. Interlocutor do CECIP e da TV Maxambomba do qual já foi uma espécie de consultor, este documentarista e cineasta costuma dizer que, o que filma não é a realidade, mas a realidade de um encontro, do encontro com o outro: "Na verdade os filmes que eu faço são registros de encontro dos dois lados da câmera, o assunto não importa. Os filmes vão ser sempre isso. Esse encontro é que é sagrado. O assunto pode ser religião, lixo ou o que quiser, mas o encontro é que é o xis. Desse encontro ou se tem filme ou não se tem filme" (Coutinho, 2000, p.79).

focalizado, a uma abordagem que propõem algo bem mais complexo: um verdadeiro mergulho na alteridade, onde a própria relação estabelecida com o outro a ser retratado, é colocada em xeque. Acreditamos que a discussão trazida por esta geração que construiu uma narrativa sobre o outro, através da imagem, aportou significativa contribuição para as Ciências Humanas:

“Essa geração passa agora a rejeitar representações totalizadoras, deixa patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção, interroga-se sobre os limites de seu gesto enunciativo e sobre a sua capacidade de conhecer realmente o outro. Aquele que aponta as suas câmeras para o outro não se encontra mais necessariamente numa posição privilegiada como produtor de sentidos, não está mais autorizado a dizer toda a verdade sobre o representado, nem está apto a dar uma coerência impossível à cultura focalizada. Os próprios realizadores não se encontram mais ausentes do “texto” audiovisual, nem se escondem mais atrás das câmeras, de modo a sugerir uma pretensa neutralidade. A produção de sentidos e a legibilidade dos novos produtos videográficos vão depender agora de uma capacidade de criar novos processos de relação entre as partes em questão. E o que agora se busca realmente é menos dizer a verdade sobre o outro, revelá-lo, “traduzi-lo” aos nossos cânones de inteligibilidade, do que tentar construir uma ponte entre duas culturas, para que elas possam finalmente dialogar.” (p.263).

A tentativa de uma ponte com o outro marca, a nosso ver, tanto o percurso teórico-metodológico da presente pesquisa, quanto os próprios princípios dos projetos de TV comunitária aqui discutidos. Porém este cruzamento de interesse e de abordagem na relação com o outro, não significa forjar uma identidade que mascare a distinção dos lugares enunciativos aqui em questão. A equipe da TV Pinel marcará, mesmo que não propositalmente, a diferença: “a pesquisadora não é um de nós. Ela vem da PUC, não carrega um histórico em TV comunitária, nem na luta antimanicomial”. As conversas, as participações ocasionais nos vídeos, as trocas, a convivência, carregam as marcas não de uma pretensa hegemonia enunciativa, mas de um deslocamento espaço-temporal de vozes distintas que atravessam o diálogo⁹.

Antes de ser um muro intransponível, partir do pressuposto de que existe uma diferença, significa não vislumbrar a separação radical, mas ao contrário, buscar a negociação, a troca, a construção de uma ponte, seja através da câmera, da qual nos fala Machado, ou então através da observação, das conversas, das dúvidas e

⁹ Interessante ressaltar que, em outros momentos do trabalho de campo, minha participação foi “autorizada”. Seja no *making off* do final do 15º programa, seja no Vídeo “Porrada” concebido por Eduardo Coutinho, gravado em conjunto com a equipe da TV Pinel, onde nos créditos apareço como “atriz”, a minha imagem, sem fala, surge mesmo que fortuitamente em alguns trechos.

finalmente do texto final. Em todos esses momentos, privilegiamos o encontro em que, eventualmente, nossas vozes podem chegar a se misturar, e em outras (a maioria), o exercício polifônico restitui sua multiplicidade.

As categorias centrais de polifonia e dialogismo, não só da relação de alteridade do pesquisador com o outro, mas no próprio questionamento epistemológico das Ciências Humanas, no qual se insere nossa discussão, merecem ser introduzidas no contexto enunciativo na qual foram gestadas, isto é, na teoria de linguagem de Bakhtin.

2.3

Algumas Ferramentas Conceituais

“Tratem o meu livro como uns óculos dirigidos para o exterior, e se não vos servirem, arranjem outros, encontrem o vosso próprio aparelho que é forçosamente um aparelho de combate.” (Marcel Proust *apud* Deleuze e Foucault, 1976, p.16/17).

Ao final de seu livro “Micropolítica – Cartografias do Desejo”, Guattari e Rolnik (1986) trazem uma espécie de sumário dos conceitos tratados ao longo dessa obra, na qual batizam de “Notas descartáveis sobre alguns conceitos”. Em “Os Intelectuais e o Poder” Deleuze, em debate com Foucault (1976), propõe que seus conceitos sejam como “Caixa de Ferramentas”, isto é, que sejam rigorosos pois pretendem produzir pensamento, mas sem serem dogmáticos, enfim que estejam inseridos numa “práxis”: “É preciso que sirva, é preciso que funcione” afirma o filósofo (p.16). Conceitos operativos, dos quais podemos fazer uso para compreensão/ intervenção de uma determinada situação. Caso não sirvam, novos conceitos/ ferramentas serão gestados. Estes autores têm uma relação de *bricolage* com seu conceito: ferramentas, descartáveis teóricos. O compromisso não está com este ou aquele conceito, mas com o que pode nos ajudar a pensar. Assim, com igual perspectiva, propomos nos debruçar não só sobre alguns conceitos bakhtinianos que, devido à sua visão pragmática da linguagem, são fundamentais, do ponto de vista

teórico-metodológico de nossa pesquisa., mas também sobre todos os conceitos propostos ao longo do presente trabalho.

Conforme foi visto, o objeto em Ciências Humanas é o "*objeto já falado, objeto a ser falado e objeto falante*" (Amorim, 2001, p.19). A linguagem aparece "*como ponto de partida e desvio*" (Jobim e Souza, 1997, p.333) para a apreensão da complexidade do mundo. É preciso seguir na perspectiva de Bakhtin, e na sua visão de linguagem, que se coloca em contraposição à lingüística de sua época, tanto ao objetivismo abstrato da chamada escola de Genebra de Saussure, como ao subjetivismo individualista representado, por exemplo, por Vossler.

Com relação ao objetivismo abstrato, Bakhtin critica a separação que a lingüística empreendeu entre língua (dimensão social) e fala (dimensão individual), e principalmente a visão estruturalista que pretendeu analisar as manifestações lingüísticas como totalidade absoluta, e que, para tal, privilegiou o aspecto sincrônico da língua, ao invés do diacrônico da fala. Dentre as conseqüências desta dualidade está o tratamento que a lingüística saussuriana deu à língua, como algo morto, acabado, e que portanto, não se modifica no espaço e no tempo. Visão monológica onde não só o sujeito, mas o próprio social encontra-se aprisionado nas totalidades estruturantes da lingüística. No entanto, segundo Bakhtin, mesmo na dimensão da língua, tal aspecto sincrônico não passa de uma ficção:

"Os representantes dessa orientação acentuam constantemente que o sistema lingüístico constitui um fato objetivo externo à consciência individual e independente desta - e isto representa uma de suas posições fundamentais. E, no entanto, é só para a consciência individual, e do ponto de vista dela, que a língua se apresenta como sistema de normas rígidas e imutáveis. Na verdade, se fizermos abstração da consciência individual subjetiva e lançarmos sobre a língua um olhar verdadeiramente objetivo [...] não encontraremos nenhum indício de um sistema de normas imutáveis. Pelo contrário, depararemos com a evolução ininterrupta das normas da língua. [...] Assim, de um ponto de vista objetivo, o sistema sincrônico não corresponde a nenhum momento efetivo do processo de evolução da língua." (Bakhtin, 1995-[1929] p.90/91).

A segunda orientação a ser criticada por sua filosofia da linguagem é o subjetivismo individualista, que percebe a língua como conseqüência da expressão do psiquismo. Com uma posição igualmente dualista, esta corrente vê a palavra compartilhada na expressão oral como uma deformação do pensamento interior, da consciência individual: "A teoria da expressão supõe inevitavelmente um certo

dualismo entre o que é interior e o que é exterior, já que todo ato de objetivação (expressão) procede do interior para o exterior. Suas fontes são interiores". (Ibid. p. 111).

Em suma, na perspectiva bakhtiniana, tanto a língua estaria sempre sendo transformada em seus diferentes usos, como a fala do indivíduo seria sempre social. Não haveria portanto dicotomia *social imutável x indivíduo campo das transformações*. Ao contrário do que a psicologia de paradigma idealista pretendeu mostrar, Bakhtin chama a atenção para a consciência individual pertencente à ordem do *socius*, isto é, não é a ideologia que aparece como decorrência do psiquismo, mas é a própria consciência que é um fato sócio-ideológico. Assim, mesmo a consciência, a palavra interior, está marcada pelo território social das ideologias.

A base marxista do pensamento bakhtiniano coloca a filosofia da linguagem no campo da ideologia¹⁰. A palavra, enquanto produção social, é um signo ideológico, assim como também são criações ideológicas, o conhecimento científico, a literatura, a religião, a moral, etc. A linguagem porém coloca-se num campo privilegiado, pois é através dela que transita toda esta gama de criação:

"Mas esse aspecto semiótico e esse papel contínuo da comunicação social como fator condicionante não aparecem em nenhum lugar de maneira mais clara e completa do que na linguagem. A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social." (Bakhtin, 1995 [1929] p. 36).

Em sua visão pragmática da linguagem, o autor chega a afirmar que o que falamos ou escutamos não são palavras, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, agradáveis ou desagradáveis. Isto é, a palavra está carregada de inúmeras produções de sentidos, demarcando um lugar enunciativo-ideológico de onde se fala. O tema central das postulações bakhtinianas, ao se debruçar sobre a linguagem, é sempre a "comunicação através da diferença" (Stam, 1992). Através de conceitos

¹⁰ A concepção bakhtiniana difere-se em diversos aspectos do que podemos chamar uma visão marxista tradicional e hegemônica, como por exemplo, com relação à delegação do mundo dos signos e da ideologia a uma "superestrutura" marcada pela "base" econômica determinante de uma infra-estrutura. Bakhtin assume outra relação entre super e infra-estrutura. O signo ideológico não é puramente um reflexo da realidade, mas é também um segmento material dessa realidade. (Stam, 1992).

como polissemia, polifonia ou dialogismo, o que interessa ao pensador russo é a ~~heterogeneidade da linguagem em sua dimensão social concreta.~~

A filosofia da linguagem aqui postulada rompe com a visão dualista, ao ~~problematizar a linguagem como lugar em constante transformação, pertencente a um mundo igualmente mutante.~~ Para além da visão estruturalista, propomos analisar a ~~linguagem como um todo, sem esquadrihá-la em aspecto fonético ou semiótico, em pólo individual ou social.~~ Trata-se de uma perspectiva eminentemente gestada no ~~socius, assumindo um comprometimento político, econômico e estético.~~ A linguagem, assim como a própria realidade, é eminentemente heterogênea. Afirma-se ~~em seu contexto e se inscreve na mutabilidade do mundo.~~

Esta heterogeneidade só é possível porque, para Bakhtin, o estatuto próprio da linguagem é a dialogia, ela é o próprio campo dialógico. A linguagem não é para representação da realidade, como fez a lingüística, ao criar "... a ficção de um recorte único da realidade, que se reflete na língua. É o objeto único, sempre idêntico a si próprio, que garante a unicidade do sentido. *A ficção da palavra como decalque da realidade ajuda ainda mais a congelar sua significação*" (Bakhtin, 1995 [1929] p.106/107, grifo nosso). Bakhtin coloca o campo de significação construído no ~~contexto da relação dialógica, e não em si mesmo.~~

Segundo Machado (2001), a concepção dialógica de Bakhtin, inspirada em Sócrates, não se configura apenas como uma forma, mas é o próprio alicerce de uma "cosmovisão filosófica que acredita na natureza dialógica (plurívoca, contraditória) da verdade" (p.73):

"O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo oficial que se pretende dono da verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce, nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica." (Bakhtin *apud* Machado, 2001, p.73).

Amorim (2001) considera que, apesar da diferenciação feita entre dialogismo e polifonia, Bakhtin, ao longo de sua obra, toma os dois conceitos indistintamente. A metáfora musical da polifonia compreende este encontro marcado pela pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas orquestradas pela

multiplicidade. A polifonia está implicada na possibilidade de inúmeras vozes que ~~falam no mesmo enunciado, sem que haja necessariamente resolução ou síntese~~ dialética¹¹. Embora reconheça no uso do termo polifonia na música, apenas uma aproximação metafórica, ao ser aplicada ao romance, o próprio autor utiliza-se dessa comparação aproximativa em sua filosofia da linguagem.

É exatamente por considerar este campo dialógico ou polifônico que, em Bakhtin, a comunicação discursiva tem como unidade o **enunciado** e não a palavra ou a oração. ~~Ao invés de subdivisão em categorias fonéticas (unidades de som) e morfológicas (unidades de sentido) como o fez a lingüística tradicional, Bakhtin privilegiou a dinâmica do enunciado, onde não interessa a sua subdivisão, mas o seu aspecto de confronto, que só se realiza no campo da interlocução. Com fronteiras bem delimitadas, supondo um início e um fim, o enunciado pressupõe trocas. Tanto a palavra como a oração podem ser enunciados, ao se colocarem como unidade do discurso, ou seja, pela possibilidade de réplica, de contestação no diálogo. Não é só o autor quem determina a fronteira do enunciado, mas também o ouvinte para quem o enunciado se dirige. O ouvinte em Bakhtin não é só delimitador desta "fronteira", mas também criador deste enunciado, estando longe de assumir um papel passivo no discurso de outrem.~~

As fronteiras evocadas por Bakhtin, ao contrário do que se possa imaginar, ~~não se absolutizam no discurso do sujeito da enunciação, pois, ao mesmo tempo que~~ evoca a necessidade destas fronteiras que determinam o diálogo, a fala de cada um, por estar marcada por este campo polifônico, está povoada de vozes que a antecedem. A apropriação do discurso alheio está presente numa visão de linguagem marcada pelo *socius*. Da mesma forma, o enunciado encontra-se igualmente marcado pelas vozes que lhes são posteriores, de vozes que ainda não se realizaram, mas que se colocam como condição de possibilidade da enunciação. Por se colocar pleno de sentido é que cada enunciado deve carregar as mais diversas vozes. Cada enunciado

¹¹ Tomemos a seguinte afirmação de Bakhtin (1992 [1979]): "Diálogo e dialética. No diálogo, tiram-se-lhe as vozes (separação de vozes), a entonação (emotivo-personalizada), as palavras vivas e as réplicas, extraem-se dele noções abstratas e raciocínios. Põe-se tudo numa consciência abstrata e obtém-se a dialética." (p. 388). Os postulados dialógicos privilegiam mais o confronto, as lutas, do que propriamente uma conciliação mesmo que em um *além*, em um *vir-a-ser*. A palavra aparece como

diz menos de um sujeito, do que da alteridade e da produção de diferenças, pois nele estão contidas diversas vozes de diferentes lugares e de épocas mais diversas, marcadas pelo diálogo.

O enunciado polifônico e dialógico é dirigido ao outro, e este, por sua vez, também possui inúmeras outras vozes que o povoam e marcam a compreensão daquele enunciado, ressignificando-o, interpretando-o e produzindo algo novo. Por isso, segundo Guattari (1992), em Bakhtin, o ouvinte ou o contemplador (no caso de uma obra de arte) é de certo modo, co-criador do enunciado.

Privilegiando a multiplicidade e o campo pragmático da linguagem, o autor se lança na formalização de seus conceitos. Por fim, a polissemia discutida por Bakhtin assegura que haverá tantas significações possíveis, quanto forem os diferentes contextos:

"Mas, perguntar-se-á, será que uma palavra onisignificante é realmente uma palavra? Sim, é precisamente uma palavra. Diremos ainda mais que, se um complexo sonoro qualquer comportasse uma única significação inerte e imutável, então esse complexo não seria uma palavra, não seria um signo, mas apenas um sinal. A multiplicidade das significações é o índice que faz de uma palavra uma palavra." (Bakhtin, 1995 [1929], p.130)

Paradoxalmente, por ser polissêmica, a palavra, em princípio, é neutra, pois, ela em si nada quer dizer, nada lhe transita. Sendo neutra, ao relacionar-se no contexto, ao colocar-se no mundo da qual também participa, a palavra torna-se plena de sentidos¹². Participam da polissemia da palavra todas as implicações extradiscursivas, bem como a entoação com que pontilhamos o que dizemos. Segundo Jobim e Souza (1994), a compreensão mútua da fala depende "não apenas da relação afetivo-emocional que há entre os participantes do diálogo, mas de como essa relação acontece na entoação" (p.105). O conteúdo socio-ideológico é dado não só a partir de seu contexto verbal, mas também pelo extra-verbal, pelo não-dito.

Podéríamos acrescentar o *interdito*, assumindo a polissemia do termo – interdito no sentido do que está dito no meio do enunciado, e interdito enquanto algo

arena, lugar de embate; o enunciado é unidade da comunicação porque pode ser confrontado; a polifonia evoca as múltiplas vozes presentes em cada enunciado.

proibido de se dizer e que, por procurar esconder, revela no escondido, um sentido que se busca. Em síntese, num texto, coexistem o explicitamente dito, o não dito e o interdito.

Para exemplificar a carga expressiva contida na entoação, e sua relação com a polissemia, Bakhtin (1995 [1929]) recorre a uma passagem do "Diário de um Escritor" de Dostoiévsky. Neste, seis operários num diálogo, utilizando a mesma palavra aparentemente chula, emprestam, através do contexto enunciativo e da entoação, os mais diversos significados possíveis. Bakhtin acrescenta que a palavra é um suporte para a entoação.

Ao assumir a perspectiva dialógica, a pesquisa em Ciências Humanas dá visibilidade ao meio, a este encontro alteritário marcado entre o pesquisador e o campo. A verdade não se estabelece na voz do pesquisador, nem no campo, mas deve ser produzida a partir desse encontro. Segundo Jobim e Souza (1994):

"O sentido dialógico da verdade proposto por Bakhtin se caracteriza pela idéia oposta ao modo de conhecimento monológico. Para esse autor, a verdade não se encontra no interior de uma única pessoa, mas no processo de interação dialógica entre pessoas que a procuram coletivamente. Uma das características fundamentais do dialogismo é conceber a unidade do mundo nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida. Melhor dizendo, a unidade do mundo, na concepção de Bakhtin, é polifônica." (p.103/ 104).

Adotamos o ponto de vista em que a pesquisa em Ciências Humanas deve ser uma prática concreta dessa processualidade dialógica e, portanto, deve estar muito além da retificação ou ratificação da discussão teórica prévia. Ela não deve ser um "apêndice" da tese, mas lhe deve ser constitutiva. Na verdade, é o que lhe dá sentido.

Por essa relação de alteridade dialógica, transbordam inúmeras vozes, diversos lugares marcados pela história de vida, classe social, instituições de poder, família de origem, religião, e assim por diante, e que, ao se entretecerem, podem produzir algo novo. Tensão complicada e difícil de ser trabalhada, mas necessária ao profissional de Ciências Humanas que a muito renunciou de seu posto de neutralidade.

¹² Consideramos o momento de neutralidade da palavra como pura virtualidade.

2.4

A Construção de um Olhar

Por meio da desconstrução dos modelos positivistas ou subjetivistas, poderemos pensar a linguagem como instrumento fundamental na construção de conhecimento. O pesquisador em Ciências Humanas tem como forte instrumento de análise a produção de linguagem, tanto nos enunciados escritos quanto nos orais. Conforme foi visto, a interpretação deste material dependerá do lugar que o pesquisador pretende assumir no interior da pesquisa. Seja sobrepondo sua voz aos sujeitos da pesquisa, "coisificando-os", seja colocando a sua fala como decalque da fala do outro, como se fossem uma coisa só. Nos dois casos não se vive a diferença, mas apenas um plano identitário, ora pela negação do outro, ora por torná-lo idêntico. Em ambos, a polifonia da voz é negada. A marca musical do conceito é clara: "Se essas duas vozes se integram e se põem a cantar a terceira voz, anula-se o efeito polifônico e o canto volta a ser monofônico." (Amorim, 2001, p.130).

No artigo "Pesquisando com Crianças: Subjetividade Infantil, Dialogismo e Gênero Discursivo" (1997/8), Jobim e Souza & Rabello e Castro propõem, à luz do dialogismo bakhtiniano, o enfrentamento da relação de alteridade como estratégia metodológica, para assim ressignificar não apenas o lugar da criança, mas do próprio adulto na produção de conhecimento:

"Ao invés de adotarmos uma postura de valorizar o conhecimento do adulto como necessariamente superior ao da criança, entendemos que ambos - tanto adulto como a criança - apresentam possibilidades distintas de compreensão das experiências que compartilham, as quais devem ser igualmente valorizadas e devidamente analisadas. Essas diferenças nas percepções e entendimentos são marcadas não apenas pelas óbvias e naturais diferenças cognitivas entre adultos e crianças, mas se expressam, também, através das relações que crianças e adultos estabelecem com os objetos e códigos da cultura, os quais são vividos e experimentados de formas distintas por cada um. Isto significa dizer que os sentidos que emergem de um mesmo objeto cultural, quando articulados e confrontados nas interações sociais entre adultos e crianças, podem pontuar questões absolutamente novas sobre o papel das gerações para uma compreensão crítica das transformações culturais." (p.84)

O objetivo que aqui se busca é a análise semiológica da comunicação discursiva no interior da pesquisa, de maneira que a multiplicidade e a singularidade do encontro sejam mantidas. Conforme foi visto, é necessário analisar a produção discursiva em seu contexto, marcado pelo seu aspecto de invenção, pelo imprevisível. O conteúdo sócio-ideológico do enunciado é dado não apenas a partir de seu contexto verbal, mas também extra-verbal, o não-dito. Este não compreende o fora do enunciado, mas lhe é constitutivo, por isso deve ser amplamente analisado pelo pesquisador.

As autoras se propõem a pesquisar *com* as crianças (mesmo guardando o lugar social que a relação de alteridade adulto-criança historicamente lhes reserva), compartilhando juntas as experiências sociais e culturais que as cercam, adotando uma parceria que visa à busca "de uma permanente e mais profunda compreensão da experiência humana" (p.83- 84). Trilhando a mesma perspectiva, não gostaríamos de falar *sobre* o projeto "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba ou *sobre* a TV Pinel, mas falar *com* eles, dialogar *com* os sujeitos que fazem parte deste trabalho¹³. Isto não significa "colar" nossa voz nas vozes dos jovens, dos usuários, da equipe ou da coordenação. Ao contrário, a polifonia desse encontro pesquisador/campo deve ser mantida. Mas, ao invés de nos colocarmos *sobre* - o que também pode significar estar *acima de* - esperamos estar nos colocando *ao lado* deles, discutindo a processualidade deste projeto de capacitação de jovens na produção de vídeos, para trazer à tona a dimensão subjetiva desta produção.

O documentarista Eduardo Coutinho, conselheiro da TV Maxambomba, consultado uma vez sobre a aquisição de um equipamento, aconselhou a compra do microfone multi-direcional ao invés do cardióide (Chaffin, 1995). Enquanto este, normalmente utilizado nas grandes TVs, capta exclusivamente a voz de quem está falando, definindo assim não só a hora mas o que a pessoa deve ou não falar, o microfone multi-direcional, ao contrário, capta o som indiscriminadamente, mesmo que o entrevistador não aproxime o microfone do outro. O documentarista considera

¹³O filósofo Gilles Deleuze já nos alertara dos perigos e da pretensão de se falar *sobre* em filosofia: "Sempre que se está numa época pobre, a filosofia se refugia na reflexão *sobre*...Se ela mesma nada cria, o que poderia fazer, senão refletir *sobre*? Então reflete sobre o eterno, ou sobre o histórico, mas não consegue ela própria fazer o movimento". (Deleuze, 1992, p.152). Por que não estender tal pensamento ao campo das Ciências Humanas como um todo?

este microfone ideal para uma TV que pretende redimensionar o lugar do outro no processo comunicacional. Alegoricamente, esperamos que o suporte teórico-metodológico empregado no presente trabalho seja como um microfone multidirecional, aberto para as inúmeras vozes, vindas dos mais diferentes lugares que comportam o trabalho de campo, em que muitas vozes juntas gestam os conceitos de análise que vão se efetuando ao longo da pesquisa.

Para investigar a produção de subjetividade na TV Pinel e no Projeto "Capacitação de Jovens na Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, não coube a aplicação de questionários, tabulação de dados ou entrevistas estruturadas a partir de um piloto. Se o mais importante são os afetos, as formas sensíveis, os discursos, os valores, enfim a subjetividade produzida na experiência dessas TVs, tornou-se mais valioso ter inúmeras entradas quanto possíveis, visando ao acompanhamento de seus trabalhos. Assim, nossa análise aponta para a intertextualidade dos discursos que compreendem a linguagem oral dos sujeitos envolvidos, (observação e entrevistas); a produção escrita (projetos e relatórios), e a linguagem audiovisual (os vídeos). Cada entrada tem sua especificidade e sua importância. Por exemplo, os relatórios a que tivemos acesso, principalmente os da TV Maxambomba, ultrapassam os limites de um relato meramente técnico. Ao contrário, estão cheios de afetos. Lá estão transpostos para o papel, não só um resumo do acontecido, mas também as dúvidas, as surpresas, as ansiedades, as dificuldades, as alegrias da equipe, que, via de regra, escapam à imagem editada.

Entre abril de 1999 e setembro de 2000, foi realizado o trabalho de campo¹⁴. A frequência da ida a campo variou entre uma e duas vezes por semana, com duração de aproximadamente 3 horas, dependendo do momento de produção do projeto. Na época de "pique", nossa ida também se intensificava, e nos momentos de paralisação, os contatos também tornaram-se mais esporádicos.

Nossa inserção não se restringiu ao acompanhamento do projeto de "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba para o "Comunidade Solidária" e ao 15º Programa da TV Pínel. No entanto, estes "vídeos-processos" ocupam lugares centrais em nossa análise, haja vista que, em ambos, acompanhamos sua realização do início ao fim. No caso da TV Maxambomba estávamos presente desde o primeiro encontro do grupo: equipe da TV, os 30 alunos e o Grupo Fuzuê, até o seminário de encerramento do projeto na TV Facha. Na TV Pínel, acompanhamos a primeira reunião de pauta com os usuários que marcava o retorno da TV para a realização do 15º Programa, até sua exibição no auditório.

A pesquisa foi registrada num "diário de campo" descritivo, apresentando também algumas articulações teóricas, bem como impressões pessoais (ver exemplo em anexo). Foram gravadas entrevistas com o Grupo Fuzuê, a equipe da TV Maxambomba, e os alunos do "Capacitação de Jovens na Produção de Vídeo", sendo este último dividido em dois grupos, no total de 10 alunos. Na TV Pínel, gravamos uma entrevista em duas partes, com toda a equipe (usuários e não usuários), além de três usuários que participaram do 15º programa¹⁴. Estas entrevistas totalizaram aproximadamente 10 horas de fitas gravadas.

Nas entrevistas, apesar do roteiro previamente elaborado (ver anexo), a partir de algumas observações anteriores, procuramos priorizar os inúmeros desdobramentos que surgiam no debate. Damos preferência à entrevista coletiva devido a três fatores principais:

¹⁴ Estamos considerando este período significativo pois compreendeu a época do processo de produção de vídeo por nós acompanhado. No entanto, o contato e as trocas com a TV Maxambomba e a TV Pínel mantiveram-se até o momento de fechamento desta tese.

¹⁵ Por razões de ordem técnica, as entrevistas com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" e do Grupo Fuzuê foram feitas no gravador e as demais em vídeo com a utilização do microfone direcional possibilitando a captação concomitante das falas.

- a) pela possibilidade de confronto entre opiniões e idéias, considerado bastante fecundo para a configuração de um campo dialógico, permitindo o descentramento da figura do pesquisador, já que os enunciados circulam não só na alteridade produzida entre o pesquisador e o campo, anteriormente discutida, mas permite que outras relações de alteridade sejam produzidas entre os próprios entrevistados;
- b) pelo fato do trabalho em TV comunitária, conforme será visto, ser eminentemente coletivo, seguindo assim a mesma dinâmica a que se propõe estas experiências, só que direcionando a análise para suas práticas cotidianas;
- c) pela coerência teórico-metodológica a que nos propomos, haja vista que, conforme será discutido no próximo capítulo, o conceito de subjetividade em questão, prioriza o caráter coletivo e sua construção social.

Se a configuração da pesquisa em Ciências Humanas é marcada pela relação de alteridade com o campo, a relação com este outro TV Maxambomba e o outro TV Pinel, embora com estratégias metodológicas semelhantes, deu-se eminentemente de forma distinta. Na TV Maxambomba, por exemplo, apesar das entrevistas coletivas, os lugares enunciativos em cada grupo se aproximavam, uma vez que as entrevistas com a equipe da TV, com o Grupo Fuzuê, e os alunos se deram separadamente. Já na TV Pinel, a diversidade do confronto dos lugares enunciativos foi facilitada devido à presença indistinta entre usuários e não usuários na mesma entrevista. Em ambos os casos, esse quadro trouxe vantagens e desvantagens que merecem ser ressaltadas.

Consideramos que a diferença nas entrevistas trouxe consequências do ponto de vista da relação de alteridade em questão. Se por um lado, na TV Maxambomba, a pluralidade do confronto pode ter sido sacrificada devido à separação das entrevistas em grupos de alunos, Grupo Fuzuê, e equipe, por outro, esta mesma separação facilitou nos aceder aos enunciados dos alunos sem a intervenção da equipe no momento da entrevista, o que foi extremamente positivo. Já na TV Pinel, a pluralidade possibilitou o afloramento de algumas contradições da dinâmica da TV

explicitadas nas entrevistas¹⁶. Porém, estas foram marcadas pela mediação da equipe com os usuários presentes. O fato de não ter acesso aos usuários, independente da intermediação da equipe na situação de entrevista, tentou ser compensado nas conversas informais durante o processo de feitura dos vídeos.

Esta diferença na abordagem das entrevistas deve-se ao fato da singularidade da dinâmica dessas TVs, que acabou por refletir na situação da entrevista. Mesmo durante a crise da TV Maxambomba, os lugares da equipe como facilitadores, o Grupo Fuzê como monitores, e os alunos como aprendizes, pareciam bem definidos. Já na TV Pinel o momento da pesquisa cruzava-se com a própria reorganização da TV e de suas práticas, envolvendo a redefinição de papéis e lugares, bem como a reflexão dos propósitos da TV, gerada após a saída da antiga coordenação e da reestruturação do IPP.

Nas observações em campo não houve a preocupação com a invisibilidade ou neutralidade da postura do pesquisador. Na convivência cotidiana, nossa postura alternou-se entre conversas, onde alimentávamos e matávamos a curiosidade mútua a respeito do trabalho da TV e da pesquisa, e a observação, o silêncio e a reflexão. Tal alternância provinha tanto da dinâmica do dia, quanto do momento da pesquisa.

Em alguns momentos das gravações, nossa ajuda foi solicitada: segurar equipamento, maquiar personagens, compor o figurino, fazer figuração, ajudar a repassar as falas. Como manter-se alheio e distante na dinâmica de uma produção eminentemente coletiva? Ou melhor dizendo, por que manter-se alheio quando se trata de investigar a subjetividade gestada no coletivo, sob um ponto de vista teórico-metodológico que prioriza o diálogo?

Na passagem da pesquisa de campo para a escrita, tivemos a preocupação de manter o pressuposto dialógico que balizara o trabalho de campo. Jobim e Souza (1994) discute sua preocupação de trazer trechos de falas de crianças extraídas do cotidiano de algumas delas para dialogar com os autores em questão:

¹⁶ Lembremos, por exemplo, da discussão acerca do posicionamento da equipe diante da doença mental.

"O caminho metodológico que orientou a construção dessas reflexões epistemológicas foram as constantes absorção e transformação de diferentes textos – de textos literários e teóricos às conversas infantis – construindo, com esse mosaico de citações, uma proximidade maior com o efêmero e com o transitório na apreensão da complexidade multifacetada e polifônica da realidade humana e social no contexto do mundo contemporâneo." (p.17).

Amorim (2001) traz a contribuição de antropólogos que, baseados no dialogismo bakhtiniano, propõem que o processo de encontro com o campo seja acessível ao leitor, através da publicação, no texto principal, das enunciações produzidas no campo, e não em notas de rodapé, em anexo ou em um volume à parte. Adotamos no corpo de nossa pesquisa, esta prática. Ao longo do trabalho, trechos das entrevistas, dos vídeos e dos relatórios das TVs comunitária, dividem o mesmo espaço no corpo do texto, com as nossas observações em diário de campo, o trabalho de conceitualização e as contribuições teóricas trazidas por diversos autores.

Acreditamos que, embora seja fundamental, a inclusão por si só do discurso de outro no texto principal não garante uma abordagem dialógica com os sujeitos da pesquisa. Esta sim dependerá do tratamento que será dado aos enunciados do outro, ao longo do processo de construção do texto. Com este cuidado, tivemos a preocupação de, ao longo da pesquisa, realizar diversas estratégias de devolução oral e escrita.

A devolução oral se deu na participação e intervenção em fóruns de debate promovidos pelas próprias TVs, dentre os quais:

- Seminário de avaliação final do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", ocorrido em dezembro de 1999, na FACHA, (Faculdades Hélio Alonso), com a presença de representantes do "Comunidade Solidária", CECIP, TVE, Canal Futura, TV Facha e TV Pinel, além da equipe da TV Maxambomba, Grupo Fuzuê, e dos alunos do curso;
- Seminário de Formação de Lideranças Juvenis realizado em agosto de 2000 em Rancho Fundo, com os alunos participantes do "Projeto de Capacitação de Jovens em Produção em Vídeo", do Grupo Fuzuê e da equipe da TV Maxambomba;

- Grupo de discussão da "I Mostra de TVs comunitárias" na Casa da Ciência em junho de 2002, com a participação dentre outras TVs comunitárias, da equipe da TV Pinel;
- Reuniões com o Grupo Fuzê no CBCIP e com a equipe da TV Pinel na sede da TV, a partir da leitura da tese, em junho/ julho de 2002.

Nessas oportunidade, também nos foi autorizada a utilização de seus nomes nas entrevistas. A devolução escrita se deu a partir dos documentos e artigos realizados ao longo da pesquisa, bem como o próprio texto final da tese, debatidos com alguns membros das equipes das respectivas TVs.

As devoluções também se caracterizaram como um momento de reflexão e troca, tanto do ponto de vista dos encaminhamentos teóricos aqui presentes, quanto das práticas cotidianas dessas experiências em TV comunitária, conforme nos foi relatado por alguns membros das equipes.

Algumas dessas cenas tiveram um caráter especial, como por exemplo, a participação no "Seminário de Formação de Lideranças Juvenis", em que fizemos a devolução das entrevistas com os alunos, por meio de um retroprojektor, onde algumas de suas falas foram emitidas. Este reencontro com enunciados produzidos há alguns meses, gerou no grupo um novo debate sobre a experiência do curso, sobre a relação entre TV comunitária e TV de massa, bem como a relação entre produtor e consumidor na lógica televisiva. Por sua vez, esta discussão possibilitou uma série de novas produções de sentido em nosso trabalho.

A dificuldade de definir o nome do recém criado projeto "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" também foi evidenciada, após a entrega da versão de um artigo sobre a experiência da TV Maxambomba. "Repórter de Bairro" ou "Protagonismo Juvenil" eram frequentemente utilizados para definir, nas conversas mantidas no dia a dia, sua experiência. Na época, não adotamos o nome contido no projeto, mas o usado diariamente em suas falas: "Protagonismo Juvenil". Tal fator foi recebido com estranheza, revelando, ao longo de nossa conversa, a dificuldade do

grupo de assumir um novo nome, o “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” e consequentemente uma nova postura, após o término do Repórter de Bairro.

Findo o trabalho de campo e guardando a especificidade do momento da escrita, lugar de reclusão, isolamento e de solidão, em que, segundo Amorim (2001) o campo de interlocução *eu / tu* torna-se *ele*¹⁷, a presente pesquisa encontra-se marcada pela troca com o *outro*. Fazendo um paralelo entre a relação autor-personagem (ou o herói), fundamental no romance polifônico teorizado por Bakhtin, e a relação pesquisador/campo, adotamos, como marca dessa relação, o conceito de **exotopia** cunhado pelo autor russo, quando o pesquisador descobre a sua exterioridade em relação ao *outro*.

Bakhtin (1985 [1979]) fala, na perspectiva de composição da obra literária, da necessidade do olhar do *outro* como complementaridade para compor um olhar inteiro: um excedente de visão espaço-temporal que só pode ser preenchido pela posição de um *outro* sujeito. Quando duas pessoas se encontram e se olham, os horizontes concretos e vividos não coincidem. O *outro* sempre poderá ver algo que eu não posso ver, como as partes corporais inacessíveis de minha visão. Diz Bakhtin (1992 [1979]):

“O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do *outro*, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o *outro* e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento.” (p.45).

Amorim (2001) acrescenta que o conceito de exotopia é, a um só tempo, dialógico e monológico. Dialógico porque afirma a necessidade do olhar do *outro*, de um excedente de sua visão para ver em mim o que sozinho não posso ver. Monológico porque nesse excedente de olhar há sempre a prevalência do olhar do autor, afinal não se pode ser herói de sua própria vida. Transpondo para a situação de pesquisa, não há como negar que, mesmo em constante diálogo com o campo, o

¹⁷ Baseada em conceitos de Benveniste e da cena pedagógica discutida por Berthier e Dufour, Amorim (2001) afirma: “Em nossa perspectiva, o olhar do pesquisador ou do pensador, durante uma exposição ou demonstração, também pode se perder, por instantes, da dimensão da troca humana. É um olhar que não se fixa, que parte em outra direção. Não busca o encontro nem o diálogo, não se dirige a ninguém. No lugar do interlocutor *tu*, advém um *ele*”. (p.102)

encaminhamento dado ao texto, as análises das categorias, a conceituação, tudo isso esteja, em última instância, a cargo do pesquisador. O contorno do outro, do objeto da pesquisa, será dado por nós pesquisadores. Por outro lado, a nosso ver, podemos aceitar assumir também como personagem do *outro*, e aí o campo também poderá dar-nos o acabamento. O que é ser pesquisador? Qual a postura que eles, sujeitos que fazem TV comunitária, nos vêm adotar? Que atitudes contraditórias são ressaltadas por eles? Que dificuldades eles evidenciam no tratamento dado à pesquisa? São questões que, sem o olhar do *outro*, dificilmente poderemos nos colocar. Estas questões, mesmo que representem o ponto cego da pesquisa, ou escapem ao texto escrito, não encontram-se ausentes no *outro*. E aí, são eles, o *outro*, ou os outros, que serão os autores.

Assim a postura no campo, a devolução permanente, bem como os recursos teórico-metodológicos aqui adotados, apóiam-se na categoria bakhtiniana de dialogismo, que valoriza a polifonia deste encontro pesquisador/campo. Se é a partir da multiplicidade e da pluralidade que evidenciamos a construção teórico-metodológica, buscando encaminhar a relação com o *outro* em campo, é também sobre o mesmo traço que demarcaremos o campo teórico de discussão da produção de subjetividade nestas experiências em TVs comunitárias. Portanto, impõe-se aqui a discussão do conceito de subjetividade.

3.

Por Falar em Subjetividade...¹

Rodrigues e Batista de Souza (1987) apontam o conceito de instituição como um modismo *psi*, típico da década de 80, assim como o conceito de estrutura fora nas Ciências Humanas dos anos 60 e 70. Poderíamos dizer que tal fenômeno ocorre agora com o conceito de subjetividade. Seria a questão da subjetividade apenas mais um jargão acadêmico, que virou modismo para adornar a fala, e dar mais credibilidade ao discurso?

Nos meios acadêmicos ou na própria mídia, é comum vermos frases do tipo: "a subjetividade do indivíduo...; isto é uma questão subjetiva...; a subjetividade da infância nessa virada de século...; a produção da subjetividade na instituição escolar...". E é justamente a subjetividade que será o centro temático da reflexão, ou melhor dizendo, a subjetividade produzida nas experiências em TVs comunitárias, mais precisamente no projeto "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba e na TV Pinel.

Se o modismo tende ao enfraquecimento e ao obsoletismo, por outro lado, por fazer uma aposta teórico-metodológica na polissemia bakhtiniana dos significados das palavras, não visamos a uma exclusividade de sentido para o conceito de subjetividade. Pretendemos, assim como as autoras acima citadas que continuam empregando o termo instituição pela sua problematização, dar prosseguimento ao debate conceitual acerca da subjetividade, tomando as devidas precauções. O nosso intuito é precisar o contexto de nossa análise, a fim de explicitar que uso estamos empregando neste conceito.

¹ O conceito de subjetividade foi discutido em publicações anteriores. Ver: Miranda 1996 e Miranda 2000-a. Alguns pontos serão aqui retomados a fim de localizá-los na discussão a respeito dos atravessamentos entre a subjetividade contemporânea e a mídia televisiva.

3.1

Os Caminhos da Subjetividade Contemporânea

"A conclusão seria que o problema político, ético, social e filosófico de nossos dias não consiste em tentar liberar o indivíduo do Estado nem das instituições do Estado, porém nos libertarmos tanto do Estado quanto do tipo de individualização que a ele se liga. Temos que promover novas formas de subjetividade, através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos." (Foucault *apud* Rabinow e Dreyfus, 1995, p.239).

Vivemos em uma época impregnada de imagens. Desde a invenção da fotografia e do cinema, ainda no século XIX, até a realidade virtual, passando pela TV e pelo computador, a imagem técnica não é apenas uma referência presente no cotidiano, mas podemos considerá-la constitutiva da cultura e da subjetividade atuais. As imagens pertencentes ao mundo da técnica incidem sobre as formas de pensar e de sentir na contemporaneidade. A mídia, enquanto veículo de comunicação de massa, ao mesmo tempo que proporcionou a possibilidade de novos encontros, através de sons e principalmente de imagens, constituindo uma certa "democratização de informação" e de "saber", trouxe uma homogeneização de valores, de padrões, de costumes e de subjetividades.

Mas de que subjetividade estamos falando? Da qualidade do que é subjetivo, do que constitui o fenômeno psíquico? De uma interioridade experimentada pelo sujeito racional circunscrita à esfera da individualidade?

A tradição filosófica ocidental tem promovido uma dicotomia na relação sujeito-objeto, onde percebe-se desde a supervalorização do sujeito como no racionalismo de Descartes (o *res cogitans* cartesiano), até a objetivação característica do empirismo lógico. Filha de tal dicotomia, a subjetividade apresenta-se a um só tempo, universal e interiorizada.

Vejamos o que nos diz a Enciclopédia de Filosofia Logos acerca do conceito:

"Subjetividade: É a qualidade do que é subjetivo, indicando uma relação essencial ao sujeito. Daí a sua contraposição à objetividade. Trata-se da propriedade constitutiva do fenômeno psíquico do sujeito autoconsciente e pensante, que só pode ser experimentado por ele. Caracteriza pois a interioridade da pessoa, o seu caráter de individualidade irreduzível a qualquer conceito geral. Por isso se usa também numa acepção concreta para indicar o campo das realidades subjetivas." (Morais, 1992, p. 1321)

A partir dessa ótica essencialista, enquanto "irreduzível a qualquer conceito geral", vista como uma entidade já constituída desde e sempre, amalgamada à individualidade, a subjetividade não se alteraria em si mesma pelas transformações históricas, sociais, políticas, econômicas, tecnológicas, enfim por toda uma gama de atravessamentos que, na verdade, em nosso cotidiano, estamos o tempo todo nos deparando.

Dufour (1996, 2001) interroga a concepção de "sujeito" em diferentes épocas, e nos mostra que, ao invés da autonomia e independência, tão apregoadas desde a modernidade, este conceito, devidamente historicizado, está relacionado à submissão. Etimologicamente, em latim o *subjectus* designa o estado de quem está submisso a algo exterior. O ser humano tem como característica a impossibilidade de realizar sua própria existência a partir de si próprio, mas a organiza a partir de um outro, em alteridades ontológicas diferenciadas ao longo da história:

"Se o 'sujeito', o *subjectus*, é o que está submisso, então a história aparece como uma sucessão de submissões às grandes figuras ordenadas no centro de configurações simbólicas, as quais podem facilmente ser listadas: a *Physis* no mundo grego; Deus no monoteísmo; o rei na monarquia; o povo na república; a raça no nazismo; a nação com a instauração da noção de soberania; o proletário no comunismo..." (Dufour, 2001, p. 16).²

² "Si le 'sujet', c'est le *subjectus*, ce qui est soumis, alors l'histoire apparaît comme une suite de soumissions à de grandes figures placées au centre de configurations symboliques dont on peut assez aisément dresser la liste: la *Physis* dans le monde grec; Dieu dans le monothéisme; le roi dans la monarchie; le peuple dans la république, la race dans le nazisme; la nation avec l'avènement des souverainetés; le prolétariat dans le communisme..." (Dufour, 2001, p. 16). Tradução da autora.

Segundo o autor, o golpe final à liberdade e à autonomia do sujeito, apregoada como ideal democrático-moderno, foi proferido por Lacan, que tematizou o sujeito em sua submissão radical e estrutural à linguagem. A impossibilidade estruturante de ser livre repousa no fato de sermos sujeitos da linguagem, e como tal, devemos pagar uma dívida que se manifesta pela submissão de todo e qualquer sujeito ao Texto inconsciente. A linguagem aparece como "O Grande Outro" ou "Grande Sujeito", onde o pequeno sujeito deve estar necessariamente a ela submetida.³

A discussão sobre a relação sujeito e, conseqüentemente, sobre a subjetividade, começa então a ganhar um novo destino. Se este "pequeno sujeito" é desde sempre submisso a um "O Grande Outro", seja ele a Physis, Deus, o Rei, o Povo, o Proletariado ou a Linguagem (e é necessário sê-lo para que ele possa se reconhecer como sujeito), a subjetividade como qualidade do que é subjetivo, indicando uma relação essencial ao sujeito, também encontra-se submetida ao que chamaremos, de "condições objetivas". O sujeito e a subjetividade estão então atravessados pelas transformações sociais, políticas, econômicas, tecnológicas, enfim pela história. Por outro lado, é também este mesmo pequeno sujeito que dá condição de possibilidade ao "Grande Sujeito", pois o legitima.

Se a história do sujeito está relacionada a uma sucessão de "submissões", como chegamos a concepção atual de sujeito autônomo e livre, portador de uma subjetividade interiorizada e individual? Segundo Guattari(1992), é o desenvolvimento do capitalismo que traz a marca da individualidade na subjetividade, conforme a entendemos atualmente. O sistema capitalista tende a criar padrões universais, ao mesmo tempo que individualiza tais padrões. É num mesmo

³ Em seus cursos em Paris 8: Éducation et condition subjective en démocratie, ano 2000/ 2001, no departamento de Sciences de l'Éducation, Dufour trabalhou a submissão do pequeno sujeito ao Grande Sujeito, que neste caso cumpriria a mesma função estruturante do Grande Outro. O Grande Sujeito ou Grande Outro autorizaria o pequeno sujeito a aceder à dimensão simbólica, pois lhe daria o ponto de apoio para que seus discursos repousem sobre algum fundamento: "O Grande Outro é a instância primeira, portanto fundadora para o sujeito, a partir da qual um pequeno outro temporal torna-se possível. E é, um só tempo um *lá*, uma exterioridade graças à qual se pode fundar um *aquí*, uma interioridade. Para que eu esteja *aquí*, é preciso, em suma, que o Grande Outro esteja *lá*". Tradução da autora. Devemos considerar a dualidade da palavra *sois*, forma subjuntiva do verbo *être*, que assume, ao mesmo tempo o significado de ser e estar. No original: "L'Autre, c'est l'instance par quoi s'établit, pour le sujet, une antériorité fondatrice à partir de laquelle un ordre temporel est rendu possible. C'est de même un *là*, une exteriorité grâce à laquelle peut se fonder un *ici*, une interiorité. Pour que je sois *ici*, il faut en somme que l'Autre soit *là*" (2001, p.16). Se por um lado, segundo o autor, a psicanálise sempre se preocupou com a questão do acesso à simbolização, por outro também oferece resistência à variância do Grande Outro na história. Tomaremos os conceitos de Grande Outro ou de Grande Sujeito como sinônimos sem pretendemos dar continuidade a esta discussão no campo da psicanálise.

movimento que nascem os indivíduos da forma que atualmente o concebemos, e morrem as potências de singularização⁴.

O autor, ao contrário, retoma o conceito de subjetividade a fim de "...ultrapassar a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade..." (p.11):

"A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos de subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social." (Guattari e Rolnik, 1986, p.31).

Guattari opta por trabalhar não mais com a noção de sujeito pois a considera já impregnada de um psiquismo individualizante e substancializado, impossibilitando pensá-la na articulação de instâncias coletivas, seja de ordem política, social ou econômica⁵:

"Proporemos então operar um descentramento da questão do sujeito para a da subjetividade. O sujeito, tradicionalmente, foi concebido como essência última da individualização, como pura apreensão pré-reflexiva, vazia, do mundo, como foco da sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência. Com a subjetividade, será dada, antes, ênfase à instância fundadora da intencionalidade. *Trata-se de tomar a relação entre o sujeito e o objeto pelo meio...*" (Guattari, 1992, p.35 - grifo nosso).

O autor problematiza a subjetividade não como uma substância essencial do sujeito, mas sob a ótica da produção: componentes de subjetivação (1990) ou produção de subjetividade (1992) seja ela de instâncias individuais, coletivas ou institucionais:

⁴ A relação entre capitalismo e individualidade será problematizada posteriormente.

⁵ Deleuze e Guattari, em o Anti-Édipo (1972), situam a psicanálise, agenciada aos equipamentos coletivos de dominação, como uma das responsáveis pela individualização da subjetividade, ao reduzir as relações de alteridade ao núcleo familiar, seja ele consanguíneo, seja por derivações simbólicas. A grosso modo, a prática da psicanálise acabou por reduzir os fatos sociais a mecanismos puramente psicológicos. O que os autores evocam é a não limitação do desejo à cena familiar, e a compreensão de que o romance familiar depende dos investimentos sociais, e não o contrário. Por outro lado, em Caosmose (1992) Guattari escreveu que considera o inconsciente freudiano de grande importância para a compreensão da subjetividade contemporânea. Tal descoberta, ou como prefere localizar, invenção, devidamente datada, funcionou como uma incrível máquina que abalou a medicina mental tradicional da virada do séc. XIX. Ainda hoje, segundo o autor, cabe à psicanálise escapar das modelizações adaptativas e agenciar-se às singularizações de nossa época. Em "As Três Ecologias" (1990), Guattari convoca não só os psicanalistas, mas os profissionais *psi* em geral, ao invés de reproduzir sempre as mesmas práticas, a deixarem-se atravessar pelo mundo das artes, pois assim como um artista não tem por objetivo repetir a mesma obra, estes profissionais devem buscar, tanto em suas práticas, como em suas bases teóricas, a criação, a fim de compreender os atravessamentos sócio-econômicos, informáticos e estéticos da subjetividade.

"Considerar a subjetividade sob o ângulo da sua produção não implica absolutamente, a meu ver, voltar aos sistemas tradicionais de determinação do tipo infra-estrutura material - superestrutura ideológica. Os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente [...] "A subjetividade, de fato, é plural, *polifônica*, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtine e ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca." (Ibid p.11).

Guattari, ao utilizar-se deste conceito bakhtiniano, pretendeu enfatizar o caráter heterogêneo e social da subjetividade enquanto Agenciamentos Coletivos de Enunciação, que compreendem tanto o sujeito da enunciação (sujeito que narra), como o do enunciado (sujeito que diz ou faz) que podem se confundir numa só voz, onde uma fala não é necessariamente produzida por um só sujeito, mas pode lhe ser anterior e coletiva. Na voz de um sujeito, ecoam inúmeras vozes: sujeito produtor e produto de vetores de subjetivação. Conforme se viu, Bakhtin, em sua teoria sobre a linguagem, adota uma perspectiva dialógica, em que o mundo é construído no diálogo que remonta a inúmeras vozes, e indica-nos a eminência de uma realidade predominantemente polifônica. O enunciado proferido por um sujeito, além de ter que ser relacionado com seu contexto para poder ser compreendido, não é, em absoluto, uma prática individual, visto que sua fala representa um entrecruzamento de vozes, de diversos discursos que lhes são anteriores. Assim, ao lado do caráter social da subjetividade, inscreve-se com Bakhtin, a mesma perspectiva em relação à linguagem. Vejamos o que diz o pensador russo:

"O Objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências. *Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear*" (Bakhtin, 1992 [1979], p. 319- grifo nosso).

Segundo Caiafa (2000), tomar a enunciação como agenciamentos, significa descentrá-la seja do sujeito, seja da relação emissor-receptor, potencializando, ao contrário, a indissociabilidade dos agenciamentos de enunciação de práticas concretas e das relações de poder.

Nessa perspectiva, a interioridade do mundo subjetivo e a exterioridade do mundo objetivo, assumidos na visão tradicional da subjetividade, de acordo com

significado do verbete da enciclopédia Logos, nada tem a ver com o dentro e o fora da subjetividade da forma como pretendemos analisá-la.

Por outro lado, também não se trata de assumir uma posição ambientalista. Mesmo quando Guattari coloca o indivíduo na posição de terminal (1990), ou a subjetividade individual como resultante de entrecruzamentos de agentes coletivos (1986), não se trata da simples assertiva do indivíduo como resultante do meio, pois este "ambiente" é também, por ele, problematizado. Ambos sofrem constantes atravessamentos, ligando-se em rede. A relação não é hierarquizada, mas rizomática.⁶ Kastrup (*apud* Caiafa 2000), ao examinar os textos de Guattari, chama atenção para a impossibilidade de se pensar numa perspectiva ambientalista:

"Não se trata de mostrar que há influência do meio, ou antes, de objetos sobre o sujeito. Pois o ambientalismo não problematiza a existência dos objetos, não os situa no plano da criação, tomando-os como dados. Trata-se aqui, ao contrário, de uma operação muito mais radical, pois este campo constitui também os objetos, aí incluídos os objetos técnicos. Sujeito e objeto emergem deste fundo que é como uma rede de limites indefinidos, em constante processo de transformação de si mesma." (p.65)

Rolnik (1997) aponta que, se deixarmos nos levar pela potencialidade vibrátil da subjetividade, onde coabitam diferentes forças constantemente em jogo – "meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc" (p.26) – veremos que as dobras que se formam no contorno da subjetividade são móveis e principalmente, pouco têm a ver, do ponto de vista espacial, mas atendem a um *devoir* que tende à desestabilização:

"...o que observamos agora é que dentro e fora não são meros espaços, separados por uma pele compacta que delinea um perfil de uma vez por todas. Percebemos que eles são indissociáveis e, paradoxalmente, inconciliáveis: o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro. Vejamos como: o dentro é uma desintensificação do movimento das forças do fora, cristalizadas temporariamente num determinado diagrama que ganha corpo numa figura com seu microcosmo; o fora é uma permanente agitação de forças que acaba desfazendo a dobra e seu dentro, diluindo a figura atual da subjetividade até que outra se profile." (Ibid, p.27).

⁶ Cunhado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* vol 1 (1995 [1980]), o conceito de Rizoma é retirado da botânica e refere-se à configuração do caule existente, por exemplo, nos bulbos e tubérculos, onde não há um tronco maior de onde se derivam ramificações menores: "Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas" (p.17). No rizoma não há eixo gerador, nem centralizador. Suas hastes compreendem verdadeiras redes. Os autores o apontam como um sistema da multiplicidade. Retomaremos o conceito de rizoma no capítulo 5.

A subjetividade assume então uma relação de transversalidade com a cultura e a ética. Segundo Rolnik (ibid.), a confluência das paisagens da subjetividade e da cultura leva a uma indissociabilidade entre o perfil subjetivo e o perfil cultural. Desta forma, tanto a cultura atua com os seus "equipamentos coletivos de subjetivação" (Guattari, 1993), como a subjetividade delinea determinados perfis culturais. Do ponto de vista da ética, ao não mais igualar subjetividade com a interioridade do indivíduo, mas percebendo como "um sempre outro", "um si e não si ao mesmo tempo" (Rolnik, 1997, p. 31), reitera-se a experiência de desestabilização, e a finitude da existência. Eticamente trata-se de aceitar a condição humana como trágica. Tal aceitação, no entanto, pode e deve engendrar potências criadoras.

Assim, da mesma forma que a subjetividade não se confunde com individualidade, também não deve ser confundida com identidade. Segundo Guattari, a identidade freqüentemente está ligada a algum tipo de reconhecimento, seja ele individual ou coletivo, a um quadro de referência que perpassa como identificação do indivíduo - nome, filiação, impressão digital...- como processo de identificação na busca de um outro igual a si mesmo: "*...a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável*" (in Guattari e Rolnik, 1986, p.68 / 69). Ora, ao vivenciar a desestabilização constante e não a manutenção de algo idêntico a si mesmo, a subjetividade engendra-nos o constante estranhamento e inquietude, para além da referência identitária. A identidade desta forma não é mais percebida como uma essência, mas como uma das figuras da subjetividade, e como tal sujeitas a desestabilização. Vejamos o que diz Rolnik (1997):

"O que se coloca para as subjetividades hoje não é a defesa de identidades locais contra identidades globais, nem tampouco da identidade em geral contra a pulverização; é a própria referência identitária que deve ser combatida, não em nome da pulverização (o fascínio niilista pelo caos), mas para dar lugar aos processos de singularização, de criação existencial, movido pelos ventos do acontecimentos." (p.23)

Mas o que significa pensar em termos de singularização e não mais em termos de princípio identitário? A subjetividade, assumida de diferentes formas, no cruzamento de vetores heterogêneos, seja por indivíduos em suas existências particulares, seja por grupos, podem variar entre a sujeição em relação às instituições produtoras de subjetividade: família, Estado, trabalho, mídia, marcada pela conformidade, ou a criação de novos processos múltiplos e heterogêneos, que engendram relações livres e criativas, onde indivíduos e grupos assumem suas

existências de modo singular. No primeiro aspecto, marcado pelo assujeitamento, temos a reprodução do idêntico, o achatamento da heterogeneidade, das diferenças, enfim a massificação do cotidiano, sinalizando uma produção de subjetividade assujeitada. Já no segundo, encontramos a criação de outros valores, novas formas de pensar e de agir, viabilizando a produção de singularidades: assujeitamento e singularização, formas paralelas e concomitantes, que lutam no interior de um indivíduo, grupo ou momento histórico.

Defendemos que um amplo espectro de transformações ocorridas no cotidiano não só percorrem as grandes estruturas econômico-político-sociais mas, por estarem implicadas, mobilizam os aparatos de produção de subjetividade contemporânea. É por compreender a subjetividade em sua composição heterogênea, onde seus componentes encontram-se em constante processualidade, que Guattari fala, por exemplo, da função subjetiva das cidades ou da ação de modelização subjetiva da mídia. (Caiafa 2000)

Encontramos atualmente um investimento técnico-capitalista que reduz a subjetividade às formações personológicas. A produção de subjetividade contemporânea encontra-se assim inexoravelmente ancorada em dispositivos capitalistas que, na análise guattariana, assume a forma de uma subjetividade capitalística.⁷

Ao analisarmos a sociedade contemporânea, sob a ótica da cultura ou sob as formas de socialização e de organização econômica, é fundamental reconhecer as profundas transformações, seja do ponto de vista cultural, comumente chamado de pós-moderno, seja do ponto de vista sócio-econômico, sob a égide do neoliberalismo. Cabe-nos então questionar se essas novas formas de ser e de estar, tanto da cultura quanto da organização sócio-econômica, deixariam inalteradas a subjetividade contemporânea.

Trata-se de indagar como estaria a subjetividade atual, ao sofrer os atravessamentos da mídia, especificamente da mídia televisiva enquanto "equipamento coletivo de subjetivação". Será que, com os mais diversos avanços tecnológicos, especialmente da mídia eletrônica, tornou-se possível a profusão de novos contornos menos identitários? A globalização e a condição cultural pós-

⁷ "Guattari acrescenta o sufixo 'ístico' a 'capitalista' por lhe parecer necessário criar um termo que possa designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também setores do Terceiro Mundo ou do capitalismo 'periférico', assim como as economias ditas socialistas dos países do leste, que viveram numa espécie de dependência e contradependência do capitalismo. Tais sociedades, segundo Guattari, em nada se diferenciaram do ponto de vista de produção de subjetividade. Elas funcionaram segundo uma mesma cartografia do desejo no campo social, uma mesma economia libidinal-política" (Rofnik apud Guattari & Rofnik, 1986, p.15)

moderna possibilitaria novos atravessamentos, pelas mais diversas formas de cultura e subjetividade, vivenciando enfim uma polifonia eletrônica, onde estariam presentes não só as mais diversas vozes humanas, mas também vozes maquinicas? Esta diversidade combinatória resultaria em diferentes vias de singularização para a subjetividade individual e coletiva?

A fim de avançar nesta discussão, propomos uma análise sobre a condição subjetiva, a partir do paradigma da modernidade e da pós-modernidade, na articulação entre cultura de massa, sociedade de consumo e a subjetividade contemporânea.

3.2

Subjetividade Moderna? Subjetividade Pós-moderna? Ou a Personalização a qualquer Preço...

"Estamos diante de uma escolha ética crucial, ou se objetiva, se reifica, se 'cientifica' a subjetividade ou, ao contrário, tenta-se apreendê-la em sua dimensão de criatividade processual" (Guattari, 1992, p.24)

Vale primeiro reconhecer, como fez Guattari (1993), que a subjetividade sempre esteve relacionada a equipamentos maquinicos: monacais e "macroprocessadores" na Idade Média, aristocráticos como a Corte de Versalhes, com seu gerenciamento minucioso dos fluxos de poder, de dinheiro, passando pelas normas e etiquetas de convívio na corte, atuando como uma máquina da subjetividade da aristocracia⁸.

⁸ Segundo Broeckmann (2001), em Guattari o maquinico não está necessariamente ligado a objetos tecnológicos ou mecânicos: "As máquinas podem ser corpos sociais, complexos industriais, formações psicológicas ou culturais, bem como complexos de desejos agenciando indivíduos, materiais, instrumentos, regras e convenções que, em conjunto, constituem-se máquina. As máquinas são junções de pedaços heterogêneos, a agregação que transforma as forças, articula e impulsiona seus elementos e os coloca em estado de contínua transformação". Tradução da autora.

A propósito da relação homem-tecnologia, Tas (2000) parece dar prosseguimento à análise da assertiva guattarriana, sendo confundente ao afirmar que, ao invés de nos vangloriarmos ou ficarmos estarecidos por estarmos vivendo na era das tecnologias de ponta, deveríamos olhar para a história e reconhecer que o homem sempre lidou com "Novas Tecnologias":

"Será que a gente vive realmente a 'Era das Novas Tecnologias'? Será que elas são realmente novas? Ou será, ao contrário, que o homem sempre usou novíssimas tecnologias para fazer as coisas? Hoje, este é o mote da mídia. Todas as manchetes de jornais, todas as revistas, as TVs só falam nisso. Tenho, porém, a impressão de que sempre foi assim. Aliás, tenho certeza de que sempre foi assim: em todas as épocas, os artistas, os cientistas, os estudantes sempre usaram tecnologia de ponta para executar suas obras, mas não alardeavam isso a todo momento, como fazemos hoje [...] Leonardo da Vinci, por exemplo, usava a mais alta tecnologia de sua época. Inclusive inventou o helicóptero, infelizmente quinhentos anos antes de ele ter alguma utilidade para os seres humanos [...] Para quem está deslumbrado hoje com a Internet, é bom saber que a biblioteca de Alexandria, duzentos anos antes de Cristo, já era uma verdadeira Internet com milhões de volumes de papiros." (p.170/171)

Talvez a especificidade de nosso tempo deva-se ao fato da velocidade das invenções tecnológicas, impondo novos ritmos para os corpos que circulam nesse novo espaço, para as relações sociais, para a subjetividade. Não se trata então de querer se desviar das máquinas, já que, no limite, são formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas da subjetividade, mas de redimensionar tais aparelhagens, situando seu engendramento histórico, para, então, desnaturalizar esses "equipamentos coletivos de subjetivação" como territórios existenciais devidamente datados. Assim, a questão que merece então ser levantada, deve-se ao fato de que a subjetividade, a partir do triunfo do capitalismo - e consequentemente do capital regendo tanto as atividades humanas como a tecnologia - ter entrado numa relação de dependência com o que Guattari (1993) chamou de equipamentos maquínicos.

"O universo de referência do novo cambismo generalizado, não será mais uma territorialidade segmentária, mas o Capital como modo de reterritorialização semiótica das atividades humanas e das estruturas convulsionadas pelos processos maquínicos [...]. A nova "paixão capitalística" varrerá tudo o que encontrar pelo caminho; em especial as culturas e as territorialidades que, bem ou mal, haviam conseguido escapar aos rolos compressores do cristianismo." (p.184 / 185).

No original: "Les 'machines' peuvent être des corps sociaux, des complexes industriels, des formations psychologiques ou culturelles, comme des complexes de désirs agencant des individus, des matériaux, des instruments, des règles et des conventions qui, mise ensemble, font machine. Les 'machines' sont des assemblages de morceaux hétérogènes, l'agrégation qui transforme les forces, articule et propulse leurs éléments et les pousse en un état de continuelle transformation". (p.116).

Mesmo ciente do uso *lato sensu* de Guattari, a respeito dos equipamentos maquínicos, importa-nos a aqui registrar a ênfase feita por alguns autores acerca do papel do relógio mecânico (portanto, no sentido literal da expressão daquele autor), no processo de disciplinarização do homem moderno. Jacques Attali (*apud* Miranda, 2001) por exemplo, enxerga no seu invento, por volta do século XIV, portanto numa Idade Média agônica, a primeira máquina industrial operadora de uma fantástica mudança nos corpos e mentes, em toda Europa. O mesmo pensa o historiador Jacques Le Goff quando diz que a difusão da cultura burguesa urbana só foi possível pela revolução que se operou nas mentalidades do homem feudal referente ao conceito e à medição do tempo. (Le Goff *apud* Miranda, 2001). Todo esse empenho tinha um alvo explícito: a disciplina do trabalho capitalista, inscrevendo solidamente o tempo mensurável no próprio corpo dos trabalhadores. Desenvolve-se assim a noção reificada de um tempo independente, medida de todas as coisas, mandante de todos os ritmos, que é o tempo industrial das máquinas. A aceleração do ritmo do trabalho exigido pela produtividade capitalista demanda corpos cada vez mais dóceis, com excessivas jornadas de trabalho, sob vigilância de mestres e contra mestres a regular o tempo do trabalho.

O empenho pela redução do tempo morto, quando o capital permanece improdutivo, torna-se obsedante, cuja recuperação se dá pelo desenvolvimento do ritmo das “cadências infernais”. Bruni (1991) amplia essa análise, via Foucault, enfatizando que o controle do tempo vaza os muros das fábricas, atingindo uma cadeia de instituições e lugares como o exército, escola, hospital, prisões, etc. “O controle do tempo torna-se peça fundamental na instituição das disciplinas, essas pequenas peças do exercício do poder que funcionam pelo detalhe, pela minúcia, pelo mínimo gesto, pela discrição” (p.158). Cada vez mais, o tempo sofre divisões mais apuradas, adaptando-se à lógica das seqüências das mais diferentes atividades humanas.

Segundo Guattari (1993), o desequilíbrio na relação homem /máquina, como componente da subjetividade capitalística, começa a se afirmar a partir do século XVIII, na mesma época em que Foucault (1977) localizou o desenvolvimento do poder disciplinar, e o fortalecimento do sujeito individualizado.

A constituição dos Estados Modernos imprime uma nova modalidade de ação de poder enquanto dispositivos formados por práticas discursivas e não discursivas, e tem como função, a dominação. A estratégia do poder soberano é a punição, as tecnologias de sujeição são repressivas, atuando após a infração cometida.⁹ No poder disciplinar, a estratégia não é mais a repressão mas a estimulação, o incentivo, produzindo sentimentos e condutas até então inexistentes, disseminando-se anonimamente pelo corpo social. Não se trata pura e simplesmente da interiorização do poder, mas da criação de um domínio novo. Inaugurado pela burguesia, o poder disciplinar produz, em última instância, o sujeito individualizado.

A noção de indivíduo emerge num campo de saber objetivado pelo capitalismo. Com o surgimento e propagação de indústrias, fez-se necessária a arregimentação de forças coletivas de trabalho. Daí também a necessidade de criar toda uma tecnologia para que se pudesse avaliar quem poderia manipular máquinas tão dispendiosas, e quais as características importantes para tal manuseio. Além de outras práticas disciplinares que visavam docilizar o corpo do trabalhador, surge a prática do exame, a anamnese individual, ao mesmo tempo em que se constituem enunciados que, no interior da linguagem, permitem os elementos necessários para pensar os indivíduos que passam imediatamente a integrar um campo de saber. O poder passa a ser cada vez mais capilar, sem centralização, mas estando em toda parte, propiciando simultaneamente o aumento das forças dominadas e o aumento da força e da eficácia que as domina. Através das práticas disciplinares, o indivíduo é sempre confinado a uma instituição, seja ela fábrica, escola, quartel, prisão, que o irá distinguir enquanto sujeito individualizado.

É na virada do século XIX, consolidada a cultura moderna, imersa na revolução burguesa capitalista, que começa a se desenhar os contornos do culto à personalização atual, tendo como o indivíduo a causa última e primeira (Lipovetsky, 1983). Subjetividade individualizada que faz eco com a ordem do momento.

⁹ É a época dos suplicios, e a punição é a consequência natural de alguém que infringe a ordem, pois qualquer crime ataca diretamente o soberano, figura centralizada, onde se organizam os direitos e deveres para a constituição e organização do edifício jurídico: "O crime, além de sua vítima imediata, ataca o soberano; ataca-o pessoalmente, pois a lei vale como vontade do soberano; ataca-o fisicamente, pois a força da lei é a força do príncipe" (Foucault, 1977, p.45).

De um lado, temos a constatação, segundo Guattari (1993), da dependência ~~maquinica em que repousa a subjetividade atual~~, levando o que poderíamos chamar de uma "automação" da subjetividade, via capitalismo, ou, como diz o autor, ~~subjetividade capitalística~~. De outro, a propagação da autonomia subjetiva que perpassa ideologicamente as democracias liberais, enaltecendo a possibilidade de cada um ser si mesmo. Estaríamos vivendo então um momento de automação ou autonomização da subjetividade?

O capitalismo criou uma contradição: ao mesmo tempo que o advento da burguesia possibilitou um individualismo radical no domínio econômico, eliminando as trocas sociais tradicionais, também temeu as experiências do individualismo moderno na cultura, como subversão à sua nova ordem. O movimento modernista representou uma revolta às normas e aos valores da sociedade burguesa, pois se inspirava no romantismo e na exaltação do eu, na autenticidade e no prazer, valores hostis aos costumes burgueses centrados no trabalho, na moderação e no puritanismo (Lipovetsky, 1983). A ordem cultural burguesa estava relacionada ao *ethos* protestante disciplinar e autoritário. Por outro lado, os artistas modernos recusavam o culto ao dinheiro, à ética do trabalho e da vida frugal calvinista, pregando viver com intensidade. A cultura moderna foi, por excelência, a cultura da personalidade.

Mesmo com seu caráter subversivo, a arte moderna prolonga a revolução democrática, ~~trabalhando na febre revolucionária~~, a lógica do mundo individualista (Lipovetsky, *ibid*). É do efeito conjugado do modernismo com o consumo de massa que emerge a cultura centrada no eu, na espontaneidade e no hedonismo. O capitalismo, ao viabilizar uma cultura de massa, e, conseqüentemente, a invenção do crédito, como um dos seus sustentáculos, acabam, pouco a pouco, por substituir a ética protestante do poupar pelo culto do consumo, sobretudo do consumo conspicuo.

Ambos, modernismo artístico e o ideal de igualdade, fazem parte integrante de uma cultura democrática e individualista. É a revolução individualista que constitui o fermento do modernismo. Pela primeira vez na história, o ser individual ~~igual aos outros, é percebido e se percebe como fim último, conquistando o direito de~~ livre disposição de si.

*O modernismo é apenas uma face do vasto processo secular que conduz ao advento das sociedades democráticas assentes na soberania do indivíduo e do povo, sociedades libertas da submissão aos deuses, das hierarquias hereditárias e da força da tradição" (p.82)

Até a segunda Grande Guerra, o que se via era uma sociedade regida pelo poder disciplinar, descrita anteriormente, com a institucionalização das regras consensuais a partir da "vontade geral" das convenções sociais. O indivíduo deveria estar a ela submetido, como imperativo moral e suas regras fixas estandarizadas. Consequentemente, os valores individualistas só poderiam aparecer se coincidissem com o sistema de organização.

Se, no abrir do século XX, temos a extensão do poder industrial com o apogeu da colonização da África e da dominação da Ásia, ao longo deste mesmo século, presenciamos uma segunda industrialização, que fez Morin (1990 [1962]) chamar de "a industrialização do espírito":

"Cinquenta anos mais tarde um prodigioso sistema nervoso se constituiu no grande corpo planetário: as palavras e imagens saíam aos borbotões dos teletipos, das rotativas, das películas, das fitas magnéticas, das antenas de rádio e de televisão; tudo que roda, navega, voa, transporta jornais e revistas; não há uma molécula de ar que não vibre com as mensagens que um aparelho ou um gesto tornam logo audíveis e visíveis." (Morin, 1990 [1962] p.13).

Na segunda metade do século, a tecnologia evoluiu cada vez mais, possibilitando a emergência de uma gama diversa de produtos e, consequentemente, uma maior abertura para o consumo. No longo período da Guerra Fria, a sociedade de consumo passa a ser a expressão máxima do capitalismo moderno, também chamado de pós-industrial, ou capitalismo tardio (Jamerson, 1993)¹⁰, onde, como veremos, a liberdade individual preconizada identifica-se necessariamente com a liberdade de consumir.

A cultura de massa surge ancorada pela mídia. Cada vez mais capilar, para Morin, essa cultura, entre os anos 50 e 70, penetrou na vida cotidiana da subjetividade contemporânea, tornando-se policêntrica, uma indústria cultural balizada não só pelos meios de comunicação de massa, mas pela indústria cultural de lazer e das férias. (Morin, 1986 [1975]).

Ao produzir em larga escala e tendo como sustentação, a divulgação nos aparelhos comunicacionais, a cultura de massa tenderia a um denominador comum entre idades, classes ou sexos, pretendendo um tom universal para atingir o maior

¹⁰ O autor situa a 1ª fase do capitalismo entre 1700 e 1850 caracterizando-se pelo incremento industrial em mercados nacionais. Na 2ª fase, era do capitalismo monopolista, encontramos a era do imperialismo: os mercados tornaram-se mundiais, com a exploração das matérias-primas e mão-de-obra barata em países do Terceiro Mundo. Atualmente o "capitalismo tardio" como o capitalismo multinacional, com o crescimento de corporações multinacionais e a superação de fronteiras, materializa os ideais do capitalismo, como a expansão do capital em áreas até então não atingidas pelo mercado, favorecidos pela publicidade veiculada na mídia.

números de pessoas (Morin (1990 [1962])). Seu aspecto homogeneizador e universalizante, apesar de se configurar como um fenômeno eminentemente ocidental, a faria procurar um campo comum imaginário, que se remete ao jogo, ao canto, à dança, à poesia, à imagem. Esse caráter de espetáculo, sedutor e envolvente, faz com que a cultura de massa seja eminentemente estética, impondo o culto ao belo que ela mesma criou enquanto padrão, sobrepondo-se a qualquer outro valor:

"Cultura de massa, isto é, produzida segundo normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de mass-média); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.)" (Ibid p.14).

Como falar em massa numa cultura que se pretende individualista, e que prega, a cada dia, nas mais variadas esferas, em casa, no trabalho, no carro ou no lazer, o consumo personalizado? A própria contracultura, fenômeno típico dos anos analisados pelo autor, que também foram de contestação, acabou sendo integrada ou recuperada a esta cultura, que se caracteriza por ser "...cosmopolita por vocação e planetária por extensão" (Morin 1990 [1962], p. 16).

A cultura de massa apresenta-se então como elemento fundamental da produção de subjetividade capitalística. Em última instância, o que está em questão é a automação da subjetividade. Automatizada, disposta a responder a demanda do mercado vivenciáramos o achatamento das diferenças. Ou melhor, as diferenças toleradas são apenas diferenças ligadas ao consumo:

"Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos: indivíduos normalizados, articulados uns aos outros, segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão. [...] Não somente uma produção de subjetividade individuada - subjetividade dos indivíduos - mas uma produção de subjetividade social, uma produção da subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. E mais ainda: uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiamos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos os campos." (Guattari e Rolnik, 1986, p.16).

A personalização é prometida na cultura de massa através do consumo. A função hegemônica dessa formação social contemporânea tende paradoxalmente à heterogeneidade, via objetos consumidos. O consumo tornou-se o sintoma social do capitalismo pós-industrial e Baudrillard (1995) o apresenta não só no seu papel

socializador, mas denuncia as abordagens idealistas, ora da psicologia, ora da economia, que tendem a remetê-lo a algo da ordem de uma natureza humana ou ao campo da satisfação de necessidades. Para o autor, o que impera no consumo é o campo das conotações, cujo objeto assume seu valor de signo. Talvez o signo máximo da contemporaneidade, pois segundo Baudrillard (ibid):

"Não se trata de dizer que não existem necessidades e utilidade natural, etc. trata-se de descobrir que o consumo, enquanto conceito específico da sociedade contemporânea, não consiste nelas. Tal constatação é válida para todas as sociedades. O que para nós tem significado sociológico e que fixa a nossa época sob o signo do consumo é precisamente a reorganização generalizada deste nível primário em sistemas de signos que se revela como um dos modos específicos, talvez o modo específico de passagem da natureza à cultura da nossa época." (p. 79/80).

O autor, recorrendo ao campo da linguagem, explica a lógica do consumo segundo a manipulação de significantes sociais. Não se consome o objeto em si, mas o que ele representa (conforto, status, etc.) onde um signo se liga a outro, constituindo o valor-signo. Desta forma, qualquer objeto pode ser substituído por outro, contanto que exerça a mesma função. Assim, exemplifica, a máquina de lavar ou o ferro elétrico, para além de um utensílio doméstico, funciona como elemento de prestígio e diferença social. O objeto, ao assumir o lugar de signo, deixa de estar ligado ao binômio necessidade/satisfação, relacionado à finalidade racional do objeto, para entrar na ordem do desejo, fundado na carência, campo móvel e inconsciente de significação, que se ressignifica localmente nestes mesmos objetos. "Se se admitir antes que a necessidade nunca é tanto a necessidade de tal objeto quanto a 'necessidade' de diferença (o desejo do sentido social) compreender-se-á então porque é que nunca existe satisfação completa, nem definição de necessidade" (Ibid p.78).

A necessidade da diferença, estratificada por hábitos de consumo, inaugura o reino da personificação. Mais uma vez, encontramos a subjetividade contemporânea no paradoxo entre a individualidade e a massificação. A sociedade de consumo aponta para uma universalização, no mesmo movimento que investe na personalização. As pessoas buscam, com o consumo, encontrar a sua própria personalidade. Ao abolir as diferenças reais entres os homens, como por exemplo a diferença de classe, funda o culto à diferença. O sistema de consumo garante então a produção industrial da diferença, inaugurando o reino da personalização. Todos os indivíduos/consumidores são iguais perante os objetos enquanto valor de uso, mas

não enquanto signos e diferenças. Estes são, na sociedade de consumo, profundamente hierarquizados.

"De tal maneira que diferenciar-se consiste precisamente em adoptar determinado modelo, em qualificar-se pela referência a um modelo abstrato, em renunciar assim a toda a diferença real e a toda a singularidade, a qual só pode ocorrer na relação concreta e conflitual com os outros e com o mundo [...] Há a concentração monopolista da produção das diferenças [...] o monopólio e a diferença são logicamente incompatíveis. Se podem conjugar-se é porque as diferenças desaparecem e porque, em vez de caracterizarem a singularidade de um ser, assinalam antes a sua obediência a determinado código e a sua integração em escala móvel de valores." (Ibid p.88/89).

A singularidade é banida no reino da personalização. O Sujeito autônomo, forjado pela tradição ocidental (lembramos a definição vista na Enciclopédia Logos), passa a ser uma instância perdida, reduzido à banalização da personalização pela via do consumo. A mídia, enquanto meio de comunicação de massa, e principalmente a publicidade, aparece como grande propagador desta personalização através do consumo. Baudrillard ironicamente questiona.

"Se é alguém, poderá 'encontrar-se' a própria personalidade? E onde se encontra você, enquanto tal personalidade o assedia? [...] bastará um 'pequeno tom claro' para restituir a miraculosa unidade do ser? [...] E se eu sou eu mesmo, como é que o poderei ser 'mais do que nunca'? - quer dizer que ontem não o era inteiramente? Conseguirei, pois, elevar-me à potência dois, acrescentar a mim mesmo outro valor, como uma espécie de mais-valia no activo de qualquer empresa?" (Ibid p.88).

Assim, o que se vê, após a segunda metade do século XX, é uma nova era para a democracia, onde o processo de personalização assume valor central, isto é, a valorização da realização pessoal, do respeito à singularidade subjetiva, mesmo que ligadas a outras formas de controle e de homogeneização, estão na ordem do dia. Se antes na modernidade, a igualdade se colocava como fator preponderante à liberdade, na democracia atual a liberdade, principalmente aquela relacionada ao indivíduo, último valor supremo, se sobressai à igualdade. Segundo Lipovetsky (1993[1983]) as sociedades democraticamente avançadas vêm sofrendo um processo de personalização que vem remodelando, em diferentes graus, o conjunto de setores da vida social, configurando a pós-modernidade¹¹.

¹¹ Lipovetsky (1983) identifica a pós-modernidade, nas democracias avançadas. Mesmo sendo problemático considerar este conceito como paradigmático da contemporaneidade, iremos mantê-lo ainda que precariamente. Num mundo globalizado, o "Capitalismo Periférico" no qual o Brasil se integra, é parte coadjuvante porém necessária desta nova ordem. Vale ressaltar ainda que a precariedade não se cinge apenas a este conceito, aplicando-se também a toda a ordem mundial, o que pode ser constatado com os atentados de 11/09 aos EUA. Estes, analisados pela mídia e pelos

Segundo Lipovetsky (1983) a pós-modernidade se define como um conjunto de traços e não somente pelo fracasso das ideologias. Ela coincide com o culto da autonomia individual, o culto ao corpo, como código psicológico e relacional, levando ao que o filósofo chama de hiperindividualismo. É também caracterizada pela diversificação que oferece, sem cessar, de novas escolhas aos indivíduos, permitindo, finalmente, o desenvolvimento do individualismo na democracia avançada. A pós-modernidade tem sua estrutura social centrada sobre o presente. O modelo legítimo da moda - paradigmática dessa nova ordem cultural - é o atual, diferente das ideologias em que o tempo marcado é o futuro, ou da tradição em que o tempo marcado é o passado. Vive-se a estética da horizontalidade do *tutto e subito*, do "tudo ao mesmo tempo agora".

A moda está centrada no atual, no presente, por isso muda sempre. Para o filósofo, a pós-modernidade não destrói o passado, mas o recicla, fazendo com que ele perca sua força de imposição. O que chega do passado é reciclado na perspectiva da lógica da individualidade.

Lipovetsky (1983) vê no pós-moderno não um triunfo da irracionalidade, ou mesmo do hedonismo pregado pelos já antigos artistas modernos, mas uma racionalidade de outra ordem. O consumo expurgou a lógica puritana, não em benefício do irracionalismo impulsivo, mas em prol de uma nova racionalização do sujeito baseado na informação e na possibilidade de se gerir a si próprio, dessocializando o indivíduo e o ressocializando pela lógica das necessidades:

"Se o consumo esvazia a cultura puritana e autoritária, não o faz em proveito de uma cultura irracional ou impulsiva; mais profundamente, instala-se um novo tipo de socialização "racional" do sujeito, não por certo através dos conteúdos escolhidos, que continuam largamente submetidos às flutuações imprevisíveis das personalidades, mas através do imperativo sedutor que quer que o indivíduo se informe, se administre a si próprio" (p.103).

analistas como um divisor de águas no curso da história, colocou para sociedade americana um dilema entre manter-se como o paraíso das liberdades individuais e a exacerbação do uso dos novos equipamentos de controle, visando à proteção da nação, às custas da liberdade do indivíduo, a exemplo do que pode ser visto no suplemento "Guerra nas Américas" da Folha de São Paulo: "Invasão de Privacidade - Após atentados, americanos aceitam trocar conquistas históricas por mais segurança e críticos do pacote antiterror dizem que falta inteligência humana, não controle eletrônico" (07/10/01). Se em 1993 Lipovetsky escrevera que "...já nenhum partido recusa a regra da concorrência pacífica em torno do poder, nunca a democracia funcionou como hoje sem inimigo interior declarado (à exceção dos grupos terroristas ultra-minoritário e sem qualquer audiência), nunca esteve tão segura do bom fundamento das suas instituições pluralistas, nunca se encontrou em tal consonância com os costumes, com um perfil de um indivíduo treinado na escolha permanente, alérgico ao autoritarismo e à violência, tolerante e ávido de transformações frequentes sem riscos maiores." (p.120) Atualmente, mesmo que a ordem democrática do Ocidente não esteja em questão, o culto às liberdades individuais parece estar bastante abalado em nome da segurança coletiva.

Se no modernismo a vanguarda ainda provoca escândalos pela sua busca incessante do inédito, no pós-modernismo a própria revolta modernista torna-se institucionalizada, não havendo mais o sentido de provocação na vanguarda. Não há mais inovação ou audácia. As rupturas tornam-se cada vez mais raras e uma sensação de déjà-vu é uma constante. Segundo Lipovetsky (ibid.) tal fator não significa necessariamente um esgotamento ou morte da arte, mas as obras atuais mais interessantes não procuram a ruptura ou a invenção de uma nova linguagem, mas buscam a subjetividade, a expressão do eu e abandonam a procura pura do novo. Na situação pós-moderna a arte não tem valor revolucionário: "De facto, há mais experimentação, surpresa, audácia no *walkman*, nos jogos de vídeo, no surf, nos filmes comerciais para o grande público do que todos os filmes de vanguarda e todas as desconstruções 'telquelianas' da narrativa e da linguagem." (p.113).

No ecletismo pós-moderno o vulgar e o cotidiano são colocados no mesmo plano do erudito. O best-seller e o prêmio Nobel convivem lado a lado. Para Lipovetsky (1983) a descontinuidade pós-moderna não está num efeito particular, cultural ou artístico, mas na preponderância histórica do processo de personalização com todas as suas implicações na reestrutura do social e de suas próprias leis. A sociedade pós-moderna representa a apoteose do consumo que viveria uma segunda fase, não a busca de um denominador comum entre idades, sexo e classes sociais, mas a procura da "qualidade de vida" através do consumo, onde o ecológico vira um estilo, uma moda, um modo de vida, lado a lado com a onda retrô e a reabilitação do regional: um consumo de massa, mas ao mesmo tempo personalizado, levado à esfera privada. Para Lipovetsky o que parece estar em jogo é o individualismo levado às últimas consequências: o hiperindividualismo. A personalização do consumo representa um dos sustentáculos do individualismo contemporâneo, que, por sua vez, tem na multiplicação das mídias uma de suas ferramentas mais eficientes:

"Consumo de sua própria existência através dos *media* desmultiplicados, dos tempos livres, das técnicas relacionais, o processo de personalização gera o vazio em *technicolor*, a flutuação existencial na e pela abundância dos modelos, mesmo que condimentados de convivialidade, de ecologismo, de psicologismo. Mais precisamente, estamos na segunda fase da sociedade de consumo, *cool* e não *hot*, consumo que digeriu a crítica da opulência". (Ibid. p. 11/12)

Enfim, é o recuo do processo disciplinar que nos permite falar de uma sociedade pós-moderna. Todas as grandes instituições balizadoras da modernidade caem por terra: a Ética, a Política e a História. Características da modernidade, a

crença no futuro, na razão, na ciência e na técnica não mais se sustentam e em seu lugar se vive a fugacidade e a fluidez, sem nenhum modelo rígido a ser seguido, sem nenhuma pretensão política ou ideológica. Em tempos pós-modernos vive-se o imediato, o que pode ser consumido para proporcionar prazer aqui e agora:

“Os grandes eixos modernos, a revolução, as disciplinas, o laicismo, a vanguarda, foram desafectados à força de personalização hedonista; o otimismo tecnológico e científico desmoronou-se, enquanto as inúmeras descobertas eram acompanhadas pelo envelhecimento dos blocos, pela degradação do meio ambiente, pelo apagamento progressivo dos indivíduos; já nenhuma ideologia política é capaz de inflamar as multidões, a sociedade pós-moderna já não tem ídolos nem tabus, já não possui qualquer imagem gloriosa de si própria ou projeto histórico mobilizador; doravante é o vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse.” (Lipovetsky, 1983, p.11).

Encontraremos na “democracia pós-moderna” o esfacelamento, ou melhor, o esvaziamento do “Grande Outro”. Não haveria mais um Grande Sujeito, um Outro, pois tudo foi relativizado aos fluxos da moda e do mercado neoliberal: os valores, a moral e por fim a ética e a política. A emergência de uma nova condição subjetiva corresponderia, a grosso modo, à ausência de um enunciador coletivo, isto é, do Grande Outro ou do Grande Sujeito (Dufour, 2001). Se antes o pequeno sujeito falava em nome de um Grande Outro: Deus, o povo, a república pois, segundo Dufour, na modernidade havia vários “Grandes Outros” em nome de quem o sujeito se defrontava, atualmente não há em nome de quem falar. Tal análise pode nos levar a considerar o processo de autonomização do sujeito pós-moderno. Só ele é, finalmente, livre para se exprimir e agir segundo sua própria vontade. É o ápice do ideal do sujeito autônomo e não social que se realiza numa subjetividade individualizada, personalizada, desterritorializada de valores coletivos.

Estaríamos enfim numa democracia pós-moderna, vivendo a tão sonhada autonomia e liberdade desde os primórdios apregoadas pela democracia? A pós-modernidade realizaria, mesmo que negativamente, a utopia da modernidade, da autonomia do sujeito? Ou, ao contrário, esta nova condição subjetiva nos levaria a uma alienação, a um novo Deus, o Mercado (Dufour, 1996) e seus cultos específicos como o Malls e a Publicidade?

Os anos 60 expressaram a transição para esta nova ordem pós-moderna. Eles, de certo modo, concluíram a lógica hedonista, com sua oposição virulenta ao puritanismo, e, a um só tempo, inauguraram o ideal *cool*. Nos anos de contestação, no entanto, ainda havia uma perspectiva coletiva e política que, ao mesmo tempo em que pregava o amor livre, opunha-se à guerra, gerando manifestações pacifistas mais ou

menos organizadas pelo mundo. O movimento hippie nos EUA, maio de 68 na França e a passcata dos 100 mil contra o AIS no Brasil, foram movimentos datados em uma mesma época.

Atualmente, o processo de personalização vive o seu ápice e coincide com o narcisismo contemporâneo que tende ao desengajamento político-ideológico, à redução da carga emocional investida no espaço público e ao superinvestimento concomitante de questões subjetivas, aumentando as prioridades da esfera privada. O narcisismo contemporâneo encontra seu modelo na psicologização do social, do político, da cena pública em geral. O indivíduo identifica-se e reagrupa-se ao seu semelhante, seu idêntico, vivendo em guetos, tribos ou pequenas comunidades. Não são mais os movimentos político-ideológicos que visam ao coletivo, mas o desinvestimento na esfera pública em favor de um superinvestimento na esfera particular, ou, no máximo, no que me é mais próximo.

Se Lipovetsky vê este investimento na personalização, como algo da ordem de um individualismo exacerbado, Maffesoli (1987, 1996) defende que, se há um narcisismo que comanda a subjetividade pós-moderna, ele é coletivo. Averso aos que chamam a atenção para a dissolução do político como causador do individualismo e do narcisismo exacerbado do sujeito pós-moderno, Maffesoli defende que esse sujeito individualizado e individualista, unificado, estável e homogêneo, **substancializado em um *a priori* da ordem do racional, diz respeito à modernidade.** O sujeito pós-moderno é formado ético e esteticamente nos grupos a que pertence. **Reconhece-se nos outros e a partir dos outros.**

"Eis ainda uma constatação do senso comum à qual será preciso retornar: a preocupação consigo fortalece a preocupação com os outros. O sensível é, a partir daí, um princípio de civilização, faz participar de uma realidade supra-individual, integra a uma comunidade. É nesse sentido que eu falaria num narcisismo coletivo" (p.78)

Práticas como o culto ao corpo, na verdade, não diria respeito a comportamentos egocêntricos, ou narcisistas, mas de uma coletividade, pois o corpo enquanto metáfora dos sentidos, é um resumo do corpo social. A exacerbação do corpo, seja através de adornos, de vestimentas, de ginásticas, leva à valorização da proximidade, do palpável, isto é, da proexemia. A categoria do "tátil" torna-se fundamental para a compreensão do mundo sensível na contemporaneidade. O tátil **favorece o cotidiano, o concreto.**

O narcisismo coletivo vivenciado na pós-modernidade leva não mais a uma lógica da identidade, essencialmente individualista, mas a uma lógica da

identificação, bem mais coletiva. A cultura do sentimento é consequência dessa atração. A identidade reivindica a estabilidade, a certeza, enquanto que a identificação é processual. A sociabilidade pós-moderna é representada pelo movimento das tribos para o sociólogo francês.

Maffesoli dicotomiza, do lado da modernidade, o social e o político, e do lado da pós-modernidade, a sociabilidade e a massa. Se o primeiro está ligado a um projeto comum e a um fim último, sendo eminentemente teleológico, no segundo há um esvaziamento de qualquer perspectiva sócio-política, em prol do localismo, onde o presente é mais importante. No primeiro, a identificação se dá em relação a instituições e classes sociais estáveis, na pós-modernidade o sujeito não se sente pertencer a uma classe, mas a tribos que se formam no interior não do social, mas da massa, cujo único objetivo é a sobrevivência:

"Não podemos deixar de assinalar a eflorescência e a efervescência do neotribalismo que, sob as mais diversas formas, recusa reconhecer-se em qualquer projeto político, não se inscreve em nenhuma finalidade e tem como única razão, ser a preocupação com um presente vivido coletivamente" (Maffesoli, 1987, p. 105).

Essas micro-organizações são efêmeras. O privilégio está na ligação emocional, na proximidade, nas relações táteis. Em tribos, cuja existência se dá através da identificação com o grupo de iguais, o importante é o estar-junto, reunir-se por tudo e por nada. "...O neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajustamentos pontuais e pela dispersão. E é assim que podemos descrever o espetáculo da rua nas megalópoles modernas. O adepto do *jogging*, o *punk*, o *look retrô*, os 'gente-bem'..." (Ibid p.107).

Em cada tribo, seja ela punk, funk, grunge ou retrô, o que une seus componentes é o sentimento estético de estar junto, de compartilhar uma emoção comum, que se traduzirá em seus comportamentos, atitudes, vestimentas, enfim em sua aparência. Em cada tribo, não existe uma moral universal relativa à macro-ordem política, mas uma ética própria, micro, sem pretensões eternas, assim como os componentes dessas tribos vivenciam um eterno presente. O que interessa não é o progresso ou qualquer ideologia teleológica, mas o aqui e agora. A aparência, o doméstico, o presenteísmo, se inscrevem como alguns dos seus balizadores.

A nosso ver, os aspectos que cercam a tribalização vão ao encontro a uma certa hegemonia da "cultura adolescente" que se expande para outros setores da sociedade, abrangendo todas as faixas etárias: o culto à juventude, onde é proibido envelhecer.

Menos otimista que Maffesoli, Lipovetsky (1983) analisa o consumo como um dos baluartes tanto do controle microscópico do social, como da liberação da esfera privada. Para esse autor, a medida que o cotidiano é programado em todas as suas peças, do trabalho às possibilidades de lazer, com a lógica acelerada dos objetos e mensagens, o leque de escolhas do indivíduo aumenta. Isto é, para o indivíduo ser ele mesmo, deve recorrer a uma combinatória de bens e produtos.

“Controle flexível, não mecânico ou totalitário; o consumo é um processo que funciona por sedução, os indivíduos adoptam sem dúvida os objectos, as modas, as fórmulas dos tempos livres elaboradas pelas organizações especializadas, mas a seu gosto, aceitando isto e não aquilo, combinando livremente os elementos programados. A administração generalizada do quotidiano não deve fazer esquecer a sua face correlativa, a constituição de uma esfera privada cada vez mais personalizada e independente; a era do consumo inscreve-se no vasto dispositivo moderno de emancipação do indivíduo, por um lado, e da regulação total e microscópica do social, por outro.” (p.100/101)

O controle microscópico do social e a liberação da esfera privada atrelados ao consumo representam os sustentáculos dessa nova fase do capitalismo, que estamos chamando de personalização da subjetividade contemporânea.

3.3

As Novas Formas de Controle

A sociedade contemporânea, marcada pela personalização da subjetividade, do “seja você mesmo”, paradoxalmente através da profusão da cultura do consumo e de massa, no limite, não escaparia do controle. Deleuze (1992), ao analisar as “Sociedades de Controle”, como um dos marcos na transformação do mundo pós-guerra, nos ajuda a problematizar a subjetividade contemporânea marcada não pela liberdade, mas pelo microcontrole do social e consequentemente da própria subjetividade. Segundo o autor, as instituições de confinamento do tipo escola, prisão, hospital, características do poder disciplinar de Foucault, estão em crise¹². Tais mecanismos foram substituídos pelo controle contínuo e comunicação instantânea, caracterizados pelas máquinas cibernéticas e pela computadorização da

¹² Segundo Deleuze (1992), Foucault já sabia disso: “Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades de disciplina, o confinamento [...]. Porém, de fato, ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos” (p.215/216).

sociedade. Ao invés de funcionar enquanto moldes, atuam por modulações e são maleáveis. O modelo não é mais a fábrica, mas a empresa, que passa a ter uma 'alma':

"A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento da massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo todo uma rivalidade inexprimível como a emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo." (p.221)

Ao invés do salário de acordo com cada posto, o salário é modulado por mérito. Ao invés da assinatura e do número de matrícula que indica o indivíduo e sua posição na massa, a identificação atual é feita através da cifra: a senha que marca o acesso à informação. O controle não se situa mais intra-muros, mas expande-se em espaços abertos, desde câmaras fotográficas e vídeos instalados em sinais, condomínios, estádios de futebol e prédios comerciais espalhados pela cidade, ao controle exercido pela mídia.

Virilio (1994 [1988]) nos fornece uma análise sobre o que o autor chamou de *máquinas de visão*, verdadeiras próteses capazes de colocar, ao nosso alcance, um mundo visual anteriormente desconhecido. Se esse modelo inicia-se com os primeiros aparelhos óticos, ainda no séc. X, passando pelo telescópio, o aparelho fotográfico e a câmera de cinema, que sempre auxiliaram na instrumentalização militar, científica e policial, atualmente, com a câmera de vídeo, estas próteses ganham outra dimensão. Ao contrário das tecnologias anteriores, elas dispensam o *cameraman* e, instaladas em circuitos abertos ou fechados, podem ser controladas numa central, atuando como verdadeiros olhos eletrônicos¹³:

"Ainda que na reportagem de atualidades o fotógrafo (o cameraman) permaneça a única testemunha implicada na tarefa de documentação, aqui mais ninguém é envolvido e, a partir de então, o único risco é ver o olho da câmera furado por qualquer gângster ou terrorista ocasional" (p.72)

Para Deleuze, (1992) esses mecanismos através de suas máquinas respectivas, máquinas de informáticas e computadores, não representam um progresso em relação à individuação, à singularidade na liberdade de escolha de seu "modo de vida", mas substitui o corpo individual pela cifra de uma matéria "dividual" a ser controlada em espaços abertos:

¹³ A discussão sobre as tecnologias da imagem será retomada posteriormente.

"Félix Guattari imaginou uma cidade onde cada um pudesse deixar seu apartamento, sua rua, seu bairro, graças a um cartão eletrônico (dividual) que abria as barreiras; mas o cartão poderia também ser recusado em tal dia, ou entre tal e tal hora; o que conta não é a barreira, mas o computador que detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal"(224/225).

Esta mutação no capitalismo é marcada não mais por um capitalismo de produção, como fora outrora em seus primórdios, e encontra-se atualmente relegada à periferia do terceiro mundo, "*made in China*", "*made in Taiwan*", mas por um capitalismo de sobre-produção. Sob o amparo de suas máquinas informáticas, a meta atual é a venda de serviços e a compra de ações. Capitalismo tardio dirigido para a venda e o mercado, cujo ápice é o consumo. O controle contínuo e de rápida rotação leva não mais ao homem confinado do sistema disciplinar, mas ao homem indvidualizado (ibid). A setorialização do consumo, que abre a possibilidade do indivíduo ser ele mesmo, através de bens e produtos consumidos, está diretamente relacionada à possibilidade de escolha dentro do consumo. Deleuze nos apresenta um capitalismo voltado para o produto e para o marketing.

Segundo Dufour (2001), essas técnicas de ação sobre o eu, retiradas da possibilidade de consumo pela força do mercado, não passaria de próteses identitárias que, na verdade, só fariam afastar o sujeito de si mesmo, onde a livre escolha passa necessariamente pela lógica do mercado:

"É justamente no momento da imposição feita ao sujeito para que ele seja 'ele mesmo', que se encontra a maior dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, de se ser 'ele mesmo'. Isso explica a frequência cada vez maior, nas sociedades pós-modernas, de técnicas de ação sobre si, verdadeiras próteses identitárias que se aplicam no lugar onde se opera a destituição do sujeito. Por exemplo, os programas de televisão que colocam em cena vidas ordinárias (*C'est mon choix*), o uso de psicotrópicos que estimulam o humor e multiplicam as capacidades individuais, cuja dopagem é apenas um de seus aspectos."(p.16).¹⁴

A aparente liberdade que vive o sujeito pós-moderno acabaria, paradoxalmente, por promover uma destituição subjetiva, revelada em diversos sintomas:

¹⁴ Tradução da autora. No original: "C'est au moment où l'injonction est faite à tout sujet d'être soi que se rencontre la plus grande difficulté, ou même impossibilité, d'être soi. Ce qui explique qu'on rencontre de plus en plus souvent, dans les sociétés postmodernes, des techniques d'action sur soi, véritables prothèses identitaires venant s'appliquer à l'endroit où opère la destitution du sujet. Par exemple, ces programmes télévisuels mettant en scène les vies ordinaires ("*C'est mon choix*") l'usage de psychotropes qui stimulent l'humeur et multiplient les capacités individuelles, dont le dopage n'est qu'un aspect." (p.16)

"A aparição de fraquezas psíquicas, a eclosão de um mal-estar na cultura, a multiplicação de atos de violência e a emergência de formas de exploração em larga escala. Todos estes elementos são vetores das novas formas de alienação e de desigualdade." (Dufour, 2001, p.16)¹⁵

Assim, o sujeito pós-moderno estaria muito mais para o abandono do que propriamente para a liberdade, e como tal, encontra-se vulnerável a qualquer "prótese" que atenda a suas necessidades imediatas, seja ela um anti depressivo, tipo *Prozac*, ou um carro novo, como *ersatz*, substituto, da ausência do Grande Outro.

Rolnik (1997) analisa que, apesar do avanços tecnológicos, especialmente da mídia eletrônica redimensionando as relações espaço-temporais, ainda somos regidos pelo princípio identitário, seja na tentativa agonizante da retomada universal de seu princípio como essência, seja na sua transformação em kits identitários, flexíveis de acordo com a órbita do mercado, para serem consumidos em qualquer parte do planeta, independente do contexto geográfico, ou socio-cultural. Em ambos os casos é a referência identitária que predomina. Um verdadeiro mercado de ilusão identitária gera o que a autora chamou de "toxonomia generalizada" (p.21) que vai, desde as drogas propriamente ditas às identidades *prêt-à-porter* disponível diariamente na mídia televisiva.

"A droga oferecida pela TV (que os canais a cabo só fazem multiplicar), pela publicidade, pelo cinema comercial e por outras mídias mais. Identidades *prêt-à-porter*, figuras glamorizadas imunes aos estremecimentos das forças. Mas quando são consumidas como próteses de identidade, seu efeito dura pouco, pois os indivíduos- clones que então se produzem, com seus falsos self estereotipados, são vulneráveis a qualquer ventania de forças um pouco mais intensa. Os viciados nessa droga vivem dispostos a mitificar e consumir toda imagem que se apresente de forma minimamente sedutora, na esperança de assegurar seu reconhecimento em alguma órbita do mercado" (p.22)

O enfrentamento do vazio de sentido gerado, deve ir muito além do que a assimilação de uma nova prótese identitária, ou da recusa à desestabilização. O que está em jogo não é a reabilitação de valores transcendentais e republicanos da modernidade, ou de integrar-se às delícias cínicas e personológicas do pós-moderno. Essa dupla recusa pretende, em última análise, a problematização da subjetividade. A crítica ao assujeitamento da subjetividade abrange tanto o moderno como o pós-

¹⁵ Tradução da autora. No original: "L'apparition de défaillances psychiques, l'éclosion d'un malaise dans la culture, la multiplication des actes de violence et l'émergence des formes d'exploitation à grande échelle. Tous ces éléments sont vecteurs de nouvelles formes d'aliénation et d'inégalité" (Dufour, 2001, p.16).

moderno. Se as instituições disciplinares modernas fracassaram em suas práticas enrijecidas, fisiológicas e até mesmo corruptas, e, a um só tempo, defendiam a "autonomia" do sujeito individualizado, a condição pós-moderna acabou por comprometer a confiança em qualquer prática coletiva social, gerando um estado de anomia e hiperindividualização da subjetividade. O movimento tribal, ou o narcisismo coletivo, na verdade, "presta um serviço" ao consumo, ao Mercado, talvez o último dos enunciadores coletivos, atendendo, em última instância, a um projeto político do Capitalismo Tardio.

Esses dispositivos resultantes do avanço do capitalismo, têm gerado uma maior máquina-dependência da subjetividade, resultando numa mistura de enriquecimento e empobrecimento.

"Nenhum campo de opinião, de pensamento, de imagem, de afectos, de ~~narratividade~~ pode, daqui para frente, ter a pretensão de escapar à influência invasiva da "assistência por computador", dos bancos de dados, da telemática etc... Com isso chegamos até nos indagar se a própria essência do sujeito - essa famosa essência atrás da qual a filosofia ocidental corre há séculos - não estaria ameaçada por essa nova "máquina-dependência da subjetividade." (Guattari, 1993, p.177).

Por outro lado, tal gama de possibilidade oferecida pelo processo de personalização, via consumo, atinge uma pequena minoria da população planetária. A combinatória de bens, produtos e serviços para desfrute da "subjetividade individualizada", seja através da assinatura de uma tv a cabo, ou da escolha do carro que mais se adapte às exigências e necessidades do indivíduo, ou da programação das férias em família num roteiro turístico, na verdade, atinge a poucos. Segundo Deleuze (1992), o capitalismo "...manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas a explosão de guetos e favelas" (p. 224)

Estas populações à margem do consumo atuam como um forte sustentáculo desta nova ordem¹⁶. Não por formarem tribos apolíticas ligadas pela sensibilidade mafiosoliana, ou pela personalização, na combinatória de produtos de Lipovetsky, mas sobretudo, por serem uma mão-de-obra barata para a produção relegada cada vez

¹⁶ Dois exemplos significativos que podem ser dados de setores excluídos, porém exercendo atividades produtivas de inclusão no sistema econômico, e, a um só tempo, sendo não consumidores porém participantes passivos do banquete midiático: a) trabalhadores dos países dos chamados "Tigres Asiáticos", ganhando salários miseráveis, produzindo artigos para multinacionais; b) catadores de lixo de rua ou dos grandes lixões das metrópoles brasileiras juntando latinhas de alumínio, para serem recicladas na produção de chapas, pela indústria automobilística.

mais ao Terceiro Mundo, ou "Economias Emergentes", que conhecem e desejam os produtos oferecidos nas vitrines e nas telas de tv, verdadeiras vitrines pós-modernas. No Brasil, por exemplo, há aproximadamente 37 milhões de domicílios com aparelhos de televisão, sendo que a cobertura geográfica das redes de televisão atinge 100% do território nacional.¹⁷ Os chamados excluídos, através da tela da tv conhecem e participam dos signos da sociedade de consumo, da lógica da informação e da comunicação, isto é, compartilham dos "códigos" pós-modernos.

A cultura da imagem assume assim lugar central na problematização da subjetividade contemporânea. E, nesta, a televisão tem o papel de protagonista. Kroker e Cook (*apud* Kaplan, 1993) questionam-se:

"Será a TV o verdadeiro mundo da cultura pós-moderna, que tem o entretenimento como ideologia, o espetáculo como signo emblemático da forma mercadoria, a propaganda de estilo de vida como sua psicologia popular, a serialidade vazia como o laço que une o simulacro de platéia, as imagens eletrônicas como sua forma única e mais dinâmica de coesão social... a difusão de uma rede de poder relacional como seu verdadeiro produto?" (p.51).

A tais questões que não pretendemos esgotar, mas que, sem dúvida, estão presentes em nosso debate, agregam-se outras que são focos de nosso interesse: de que modo os projetos de televisão comunitária aqui analisados (TV Pinel e "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba), inserem-se nesta discussão? Seriam estes projetos apenas agenciadores destes dispositivos de controle da subjetividade contemporânea ou estas iniciativas de democratização da comunicação escapariam ao controle, engendrando uma subjetividade menos assujeitada ao consumo e mais criativa na produção de relações sociais? É sobre este terreno arenoso, e, a um só tempo, instigante e promissor, que pretendemos encaminhar nosso debate.

¹⁷ Dados: Revista Mídia e Dados, grupo de Mídia de São Paulo, 1998 *apud* Novaes (1999 [1991]).

A Cultura da Imagem e uma nova Produção Subjetiva

"Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por traços sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo." (Italo Calvino, 1994 [1988], p.107)

Com a ajuda da epígrafe acima, iniciamos nossa análise, apresentando uma situação paradoxal: na "civilização da imagem", o homem está perdendo a capacidade de imaginar e contar histórias dignas de serem narradas. A quantidade de imagens pré-fabricadas gera, segundo Calvino, falta de imaginação. De fato, a fotografia, o cinema, o vídeo, o computador e muitas outras invenções, influenciaram decisivamente no modo como a leitura do mundo acontece na sociedade contemporânea. De acordo com Fulchignoni, *apud* Aumont (1995), a "civilização da imagem" revela a situação de um mundo, onde a quantidade, as modalidades e o intercâmbio de imagens são, a cada dia, mais numerosos.

Longe de serem apenas mudanças operadas na esfera macro-político-sócio-econômica, as questões, como a massificação da cultura e a reproduzibilidade da arte, atravessam a subjetividade contemporânea. Assim, a "cultura da imagem", termo mais próximo de nossa análise, administra não apenas o espaço social, mas, sobretudo, o espaço subjetivo, haja vista a indissociabilidade entre o social e o psíquico. Ela é capilar, atuando no plano sensível, incidindo na forma como o sujeito se posiciona no mundo e se relaciona com ele mesmo.

A mídia protagonizada pela televisão representa um dos maiores difusores da "cultura da imagem". O barateamento dos aparelhos tecnológicos, principalmente a TV, é um dos responsáveis pela "democratização da informação". No Brasil, cada dia que passa, é maior a quantidade de aparelhos de TV nas classes populares. A televisão representa hoje um importante acesso aos bens culturais e de entretenimento, gerando muitas vezes a massificação de gostos, desejos, costumes, valores, modos de pensar, enfim, subjetividades. A tela de TV aparece como a nova janela para o mundo. Os fatos ganham maior credibilidade quando são mediados pelos sistemas de informação/comunicação.

Nas relações entre as pessoas e os aparelhos, observamos que, muitas vezes, o "outro" é a imagem da TV, com a qual o sujeito dialoga, concorda ou não, reconhece-se ou não.

É sob o alicerce do ideal de democratização da expressão que, na era pós-moderna, segundo Lipovetsky (1983), todos devem ter o direito de se expressar. Não em nome de algum princípio ideológico, de uma mensagem, mas em nome de um prazer narcísico de se exprimir revelando a dessubstancialização pós-moderna e a lógica do vazio:

"Somos todos *disc-jockeys*, apresentadores e animadores: ligamos a FM, e somos apanhados numa vaga de músicas, de declarações fragmentárias, de entrevistas, de confidências, de 'tomadas da palavra' culturais, regionais, locais, de bairro, de escola, de grupos restritos. Democratização sem precedentes da palavra: cada um de nós pretende dizer alguma coisa a partir da sua experiência íntima, tornar-se locutor e ser ouvido. [...] quanto mais os indivíduos se exprimem menos há que dizer, quanto mais se solicita a subjectividade, mais anónimo e vazio o efeito se revela. Paradoxo reforçado ainda pelo facto de ninguém se interessar, no fundo, por tal profusão de expressão, é verdade que com uma excepção significativa: a do próprio emissor ou criador" (p.15/ 16).

É também sob a custódia do barateamento da tecnologia da imagem e, em última instância, da democratização da comunicação, que operacionalmente se viabilizariam projetos em TVs comunitárias. Vale então nos questionarmos a respeito dessa democratização. Segundo Guattari (1993) a máquina-dependência da subjectividade atual tem gerado profundos paradoxos:

"Sabemos da curiosa mistura de enriquecimento e empobrecimento que resultou disso tudo até agora: uma aparente democratização do acesso aos dados e saberes, associada a um fechamento segregativo de suas instâncias de elaboração; uma multiplicação dos ângulos de abordagem antropológica e uma mestiçagem planetária de culturas, paradoxalmente contemporâneas de uma ascensão dos particularismos e dos racismos; uma extensão dos campos de investigação técnico-científicos e estéticos evoluindo num contexto moral de insipidez e desencanto." (p.177)

Conforme foi visto, o capitalismo associado ao consumo se vende como sistema de infinitas possibilidades, seja de bens, produtos, ou informação. Porém, tal disponibilidade, em si, não garante nem a democratização, nem a criação, em última instância (Caiafa, 2000). Ao contrário da generosidade prometida pela disponibilidade, a proliferação das imagens técnicas tem resultado na predisposição da sociedade para um comportamento mágico programado. Segundo Machado (1998), os homens já não decifram as imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivido como um conjunto de imagens. Na medida em que os homens perdem a capacidade de uso das imagens em função do mundo, eles passam a viver em função de imagens, de

modo que, gradativamente, estas se transformam em biombos ou anteparos, cuja função não é mais representar, mas mascarar o mundo.

Poderíamos então, neste primeiro momento, pensar o aparecimento da TV Maxambomba e da TV Pinel como pertencentes ao processo de personalização pós-moderno, onde todos podem e devem se expressar? Seria esta forma de fazer TV apenas um agenciamento para propagação de palavras de ordem¹, de comunicação que possibilitam aos jovens moradores de um subúrbio carioca, ou aos usuários do sistema de saúde mental se expressarem, engrossando ainda mais o caldo de estilhaços de imagens, denunciados por Calvino, que mascaram as relações do sujeito com o mundo? Estariam as TVs comunitárias circunscritas definitivamente nesse sistema informativo-comunicacional?

Ou, ao contrário, esses trabalhos em TV comunitária assumiriam um lugar de questionamento dessa experiência de ver e de produzir imagens técnicas, refletindo inclusive sobre o discurso da disponibilidade? O fato de se apropriarem de uma linguagem já conhecida por todos, para fazer falar o jovem do subúrbio ou o louco, produziria uma dobra, uma resistência às palavras de ordem? É possível um trabalho crítico frente à massificação da mídia através da TV comunitária? Como se dá a produção de subjetividade na TV comunitária, visto que os sujeitos que criam e/ou assistem a esta programação são também espectadores das imagens da mídia comercial? Qual a especificidade da TV comunitária no horizonte da mídia televisiva?

Apesar de não ser a nossa intenção traçar um histórico da cultura da imagem, mas problematizá-la como constitutiva da subjetividade contemporânea, algumas incursões históricas são necessárias. A partir dessa discussão esperamos poder estar pensando como estas experiências em TV comunitárias se inserem na cultura da imagem.

¹ Termo utilizado por Deleuze e Guattari em: "20 de Novembro de 1923- Postulados da Linguística", *Mil Platôs - Vol 2* (1995 [1980]). A palavra de ordem comporta tanto os enunciados imperativos, quanto aqueles ligados a uma "obrigação social" que, em última instância atinge, direta ou indiretamente, qualquer tipo de enunciado. No entanto, ao mesmo tempo em que os autores supõem que a palavra de ordem é uma redundância do ato e do enunciado, tendo a informação como sua condição mínima, é também uma transgressão, um desvio. A palavra de ordem abriga um modo maior e um modo menor; "um, consistindo em extrair dela constantes; outro, em colocá-la em variação contínua. Mas, à medida que a palavra de ordem é a variável de enunciação que efetua a condição da língua e define o uso dos elementos segundo um ou outro tratamento, é então a palavra de ordem que se deve voltar, como única 'metalinguagem' capaz de apreender essa dupla direção, esse duplo tratamento das variáveis." (p.54). Os autores utilizam um exemplo de Canetti: "Seria simples demais dizer que a fuga é uma reação à palavra de ordem; encontra-se, antes, compreendida nesta, como a outra face em um agenciamento complexo, seu outro componente. Canetti tem razão ao invocar o rugido do leão, que enuncia ao mesmo tempo a fuga e a morte." (ibid. p.54).

4.1

Cultura da Imagem: Uma Nova *Aura*?

Começemos pela afirmação de Debray (1992):

“Não mais acreditamos verdadeiramente que a estátua de Santa Geneviève protege Paris e que a Majestade de Conques cura a lepra e as hemorróidas. Não mais cobrimos os espelhos quando há um morto na casa com medo de partir com ele [...], e enfiar espinhos nas fotos de meu inimigo não é mais uma maneira útil de matar o tempo.” (p.16-17).²

Mesmo levando em consideração que tal afirmação pode ser relativizada, pois, conforme a religião e o culto, há ainda, no ocidente, relações sacralizadas com a imagem, presentes em peregrinações, lugares sagrados ou imagens utilizadas para a proteção de lares e pessoas, é certo que, neste mesmo ocidente, vive-se um estado laico, o que faz uma diferença na relação que mantemos com estas imagens sacralizadas, e com o mundo, de uma maneira mais ampla.

Por outro lado, se o homem sempre se utilizou de imagens para mediar sua relação com o mundo, por que buscamos a especificidade de nossa época na caracterização do que chamamos cultura da imagem? Qual a especificidade de nossa época?

O fato das imagens terem passado para o domínio comum, não as fez perder o seu mistério. Debray fala a respeito do olhar crédulo, que nosso tempo dito incrédulo pousa sobre suas telas. Porém, se o mistério se mantém, ele é de outra ordem. As imagens caíram no domínio comum, fazendo que mantenhamos outro tipo de relação com elas. Tal fator deve-se a constatações de que as imagens também mudaram o seu próprio estatuto. A possibilidade de sua reprodução infinita coloca-se, a nosso ver, como o eixo central para esta transformação do que estamos nomeando de cultura da imagem.

² Tradução da autora. No original: “Nous ne croyons plus vraiment que la statue de sainte Geneviève protège Paris et que la Majesté de Conques guérise de la lèpre et des hémorroïdes. Nous ne voilons plus les miroirs quand il y a un mort à la maison, de peur de partir avec lui [...], et planter des épingles dans la photo de mon ennemi n'est plus une façon utile de tuer le temps.” (p.16-17)

Se antes as imagens produzidas pelo homem eram produtos artesanais e/ou artísticos, como as pinturas ou esculturas, ou passíveis de serem reproduzidas como a gravura e a litografia, há uma diferença intrínseca àquelas que começam a se desenvolver a partir da primeira metade do século XIX, com o daguerreótipo, que, em 1839, inaugura uma fase de transição rumo às indústrias visuais³. (ibid).

Apesar de a obra de arte sempre ter sido passível de reprodução, através de cópias ou imitações, de discípulos ou de falsários, as técnicas de reprodução constituem um fenômeno relativamente novo, que passa necessariamente pela invenção da litografia e da imprensa, culminando com a invenção da fotografia e do cinema. Vejamos o que diz Benjamin (1975-a)⁴:

"Com a litografia, as técnicas de reprodução marcaram um progresso decisivo [...]. Assim, doravante, pôde o desenho ilustrar a atualidade cotidiana. E nisso ele tornou-se íntimo colaborador da imprensa. Porém, decorridas apenas algumas dezenas de anos após essa descoberta, a fotografia viria a suplantá-lo em tal papel. Com ela, pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo da objetiva. Como, todavia, o olho capta mais rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução das imagens, a partir de então, pôde se concretizar num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras. [...] A litografia abria perspectivas para o jornal ilustrado; a fotografia já continha o germe do cinema falado". (p. 12)

A reprodução em larga escala representa não só uma mudança de suporte, mas altera a relação do sujeito com as obras de artes e, no limite, com as imagens em geral, pois uma estátua impressa em papel, não será mais uma estátua, ou a mesma pintura. Porém uma fotografia, reproduzida infinitamente, continua sendo ela mesma.. Segundo Debray (1992), passamos de uma técnica relacionada à

³ Fotografia e artes mantinham uma relação ambivalente. Se, por um lado, a invenção do daguerreótipo foi apresentada na Academia Francesa de Ciências, e não na de Belas Artes, tal fato não impediu, por outro, o tom desgostoso de Delacroix, pintor de batalhas: "A partir de hoje a pintura está morta" (apud Debray, 1992, p.366). Tradução da autora. No original: "A partir d'aujourd'hui, la peinture est morte". Assumindo outra postura, Picasso posteriormente afirmaria: "A fotografia surgiu para liberar a pintura de toda literatura de anedota e mesmo do sujeito" (apud Debray, 1992, p.369) Tradução da autora. No original: "La photographie est venue à point pour libérer la peinture de toute littérature de l'anecdote et même du sujet". Ao mesmo tempo, porém, a fotografia tentava se afirmar como arte, e é também conhecido o fato de fotógrafos, na virada do século XX, numerarem as cópias e queimarem seus negativos em *happenings*, a fim de darem às suas fotos um estatuto de obra de arte.

⁴ Na primeira metade do século XX, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, representantes da Escola de Frankfurt, formularam uma Teoria Crítica da cultura em que analisaram as relações entre alguns fenômenos culturais e a emergência de diversas técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema, no estágio do capitalismo de sua época. Temeatizado dentro de um enfoque materialista-dialético, o conceito adorniano de Indústria Cultural trabalha as mudanças no campo das artes e da cultura, denunciando seu empobrecimento, uma vez que estas passam a ser submetidas à razão do mercado. Já Benjamin analisa as mudanças, procurando manter a contradição ambivalente dos seus aspectos positivos e negativos, centrando sua análise no exame das consequências na esfera do sujeito, nas alterações espaço-temporais e perceptuais, com relação a esta nova produção cultural.

imagem, seja na gravura ou na litografia, para uma tecnologia da imagem, onde o processo é bem mais impessoal.

Machado (1994) discute o conceito de imagem técnica como mediação de apreensão da realidade. Para o autor, seu ideal é estar imune à "subjetividade" humana. Porém, o próprio conceito de imagem técnica já é problemático pois qualquer imagem, salvo as interiores, supõe dispositivos técnicos (ex. pintura, gravura, serigrafia). Vejamos, então, uma das conceituações que o autor nos apresenta para tentar delimitar o seu campo de análise:

"Por 'imagens técnicas' designamos em geral uma classe de fenômenos audiovisuais em que o adjetivo ('técnico') de alguma forma ofusca o substantivo ('imagem'), em que o papel da máquina (ou seja lá qual for a mediação técnica) se torna tão determinante a ponto de muitas vezes eclipsar ou mesmo substituir o trabalho de concepção de imagens por parte do sujeito criador, o artista que traduz as suas imagens interiores em obras dotadas de significado numa sociedade de homens." (p.10)

Aprofundando um pouco mais a questão, as próprias imagens mentais, a princípio puramente subjetivas, não se formam de imediato, mas a partir de traços mnemônicos. Segundo Virillo (1994 [1988]) desde a invenção do telescópio, com o distante tornando-se cada vez mais próximo, inaugurou-se um tipo de percepção onde a retenção torna-se cada vez mais problemática. A multiplicação de instrumentos técnicos óticos, ou como prefere chamar Virillo, *as Máquinas de Visão*, que substituem cada vez mais a visão humana, bem como os avanços tecnológicos dos transportes,⁵ alteram o campo perceptivo do sujeito contemporâneo:

"Com a multiplicação industrial das próteses visuais e audiovisuais, a utilização não-moderada destes materiais de transmissão instantânea desde a mais tenra idade, assiste-se a partir de então a uma codificação das imagens mentais cada vez mais elaborada, com a redução do tempo de retenção e sem grande recuperação ulterior, uma rápida derrocada da consolidação mnésica." (Virillo 1994 [1988] p.21 e 22).

Atualmente, a fala e o gesto não acompanham mais a hipervelocidade dos estímulos visuais, provocando, não um salto qualitativo em relação às imagens, mas uma espécie de dislexia visual. A consciência passa a ser substituída por máquinas de visão que aceleram o tempo, no mesmo momento em que contraem

⁵ "Assim, na linha do horizonte que emoldura a perspectiva de nossos deslocamentos, junta-se hoje a tela da televisão ou a fresta do avião e do TGV (nota: "Train à grande vitesse", isto é, trem de alta velocidade". Tradução da autora. No original: Ainsi, à la ligne d'horizon qui borne la perspective de nos déplacements, s'adjoit, aujourd'hui au carré de la télévision ou de la lucarne de l'avion et du TGV." (Virillo, in Daney, 1992, p.84).

o espaço. O autor se baseia em estudos perceptivos contemporâneos para afirmar, em outras palavras, que a intensa aceleração do ritmo das imagens alteraria a profundidade de campo, empobrecendo a visão e, em última instância, alterando o princípio de realidade. Assim, a relação espaço-temporal, numa velocidade cada vez maior, faria com que as imagens mentais estivessem irremediavelmente atravessadas por estas tecnologias da imagem. Parafraseando o pintor Paul Klee, que diz "agora os objetos me percebem" (*apud* Virillo, 1994 [1988], p. 86), o autor assim reflete: a um só tempo, nos tornamos cada vez mais dependentes dessas *máquinas de visão* para percebermos o mundo e a nós mesmos, que assistimos à falência da imaginação, a uma industrialização da visão, em última instância, à não-visão.

Será que estamos, então, definitivamente aprisionados nos estilhaços de imagens, de que nos fala Calvino, desfigurando nossas relações com o conhecimento, com os nossos desejos e com os outros, numa instrumentalização não só da visão, mas da própria existência? Até que ponto a subjetividade, na cultura da imagem, se deixa submergir na profusão intermitente de estímulos visuais, colocando-se apassivada e sem rumo? Ou, que outros mecanismos ela é capaz de colocar em jogo com o intuito de se preservar e reagir de modo criativo, através do uso destes mesmos aparatos tecnológicos, superando o constrangimento do bombardeio sensorial?

Voltando à definição de Machado, ela nos ajuda a entender o ideal de objetividade e de representação da realidade trazida desde os primórdios da imagem técnica, e que ainda hoje, de certa forma, se mantém, na "imagem tecnológica". Segundo o autor, o marco da imagem técnica foi o Renascimento italiano, onde artistas negaram suas imagens interiores e criaram dispositivos técnicos, aliados ao conhecimento científico da época, a fim de garantir a objetividade da coisa representada, objetivando um total controle do visível. A fotografia e o cinema, segundo o autor, são filhas legítimas desse paradigma. E se hoje a representação do real não lhes é hegemônica, é sem dúvida ainda predominante⁶. A nosso ver, o vídeo e a televisão representariam o prolongamento deste mesmo paradigma, conforme veremos.

As *máquinas de visão* possibilitam o aclaramento dos detalhes, imperceptíveis aos olhos humanos. O olhar humano é subtraído da busca da objetividade, que passa a ser delegada aos instrumentos óticos. Fotos e vídeos são

⁶ Segundo Machado (1994), alguns cineastas saem desta linha naturalista como é o caso, dentre outros, de Luís Buñuel e Oskar Fischinger. Mas é na vídeo-arte que propõe um verdadeiro rompimento com esta pretensão de realidade paradigmática da imagem técnica.

cada vez mais utilizados como prova de veracidade (assim como o gravador e outros dispositivos técnicos sonoros), para fins policiais, militares, científicos ou jornalísticos, bem como para *razão de estado*.⁷ A verdade vem da imagem captada pelas máquinas de visão e reproduzida infinitamente.

O cinema, em seus primórdios, também passou por um uso científico. Antes de ser considerado como "a fábrica dos sonhos", o cinema atendia à necessidade dos cientistas estudarem o movimento, a ponto do próprio Lumière, logo após a primeira exibição da famosa cena do trem entrando na estação assustando a plateia que sai correndo deslumbrada, desaconselhar Meliès a adquirir um "cinematógrafo", pois, mesmo que o público se divertisse com ele, a novidade logo cansaria (Bernardet, 1980). Não há dúvidas sobre o engano de Lumière. A despeito do público não mais fugir das projeções, modificando consideravelmente a relação da imagem com um espectador, cada vez mais familiarizado com sua linguagem e suas transformações, a ilusão de verdade ainda se mantém em boa parte do cinema. Segundo Bernardet (ibid):

"Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdadeiro [...]. No cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda força." (p.12)

A idéia de veracidade ganha ainda mais força no documentário e na sua radicalidade, o chamado *cinéma-verité*. Carrière (1995) aponta este estilo de se fazer cinema, onde a objetividade e a neutralidade são o fim último: "...bastava montar uma câmera numa rua e deixá-la filmando os transeuntes para criar uma espécie de relatório cinematográfico, de *cinéma-verité*." (p.40). O autor, roteirista de filmes de Buñuel contesta:

"Mas o que dizer do enquadramento, que circunscreve um determinado trecho da rua? Ou das lentes imóveis ante o tempo, que relega ao passado todas as coisas filmadas? O que dizer de nosso olhar contemplativo, de nossa escolha dessa rua específica? Onde está a verdade? E qual verdade?" (ibid, p.40).

O que marcaria a relação entre a subjetividade e estas novas *máquinas de visão*, o princípio de realidade ou a inocência da câmera? Virilio (1994 [1988]) nos traz um claro exemplo destas duas ideologias presentes como forma de abordar esta relação. Ao criticar as imagens da revolução russa, que fizeram

⁷ Lembremos do episódio da foto veiculada na época da convalescência de Tancredo Neves. Para provar que o presidente estava se recuperando do mal que lhe abateu, teoricamente às vésperas de sua posse, foi divulgada uma foto na imprensa, na qual o presidente aparece sentado e sorrindo na poltrona de seu quarto de hospital, que, naquele enquadramento, mais parecia um hotel. Após o seu falecimento, ficou-se sabendo que havia sido escondido todo o equipamento hospitalar que estava garantindo a sobrevivência do paciente.

combatentes republicanos morrerem na guerra civil espanhola, pois tentavam viver um *remake* do que haviam assistido no cinema de antologia soviética, com poses e estratégias vistas, o documentarista inglês Rudyard Kipling declarou: "A primeira vítima de uma guerra é a verdade [...] e era exatamente contra o princípio de realidade que pretendia se voltar este cinema que conseguiria substituir o dogma um tanto elíptico da objetividade da objetiva por outro, diferentemente perverso, da inocência da câmera." (*apud* Virillo, p.46).

Ambas propostas acabam por apontar para o mesmo lugar, a dicotomia entre a objetividade pura de um dispositivo técnico, e a subjetividade pura daquele que manuseia este instrumento. Ambos estão em lugares estanques, "descontaminados" um do outro. Da mesma forma que as imagens mentais, em princípio subjetivas, apresentam-se "contaminadas" pela visão "objetivada" destes aparelhos óticos, não são estas *máquinas de visão* manuseadas por sujeitos, que trazem em si uma história de vida familiar, ética, política, cultural e estética que também não acabaria por "contaminar" estas mesmas máquinas? Ao dicotomizar pura e simplesmente a subjetividade das imagens mentais contra a objetividade das imagens técnicas, estaríamos abrindo mão do conceito de subjetividade problematizado anteriormente. Nessa visão maniqueísta, a "entrada em máquina da subjetividade", da qual nos falara Guattari, passaria ao largo.

A nosso ver, é Benjamin (1975-a) que, ao discutir ainda na primeira metade do século XX, as técnicas de reprodução relativas à imagem, possui uma análise equidistante dos apocalípticos e dos integrados, apontando assim, pistas para além do desaparecimento da imaginação, vítima da instrumentalização da visão, ou dos estilhaços de imagens.

A possibilidade de uma obra de arte ser reproduzida inúmeras vezes traz uma mudança não só nas obras de arte do passado, mas impõe formas originais de arte, onde a reprodução técnica lhe é constitutiva, e traz consigo a perda da *aura*. Conceito fundamental em Baudelaire⁸ e retomado com muita propriedade

⁸O poeta vê como única possibilidade de existência das artes na modernidade a perda da *aura*: " – Que é que vejo, amigo meu! Você aqui! Você em um lugar mal afamado! Você que bebe essências e se nutre de ambrosia! Estou na verdade estupefato. – Você bem sabe, meu caro, do medo que tenho de cavalos e de carruagens. Pouco antes, enquanto atravessava a avenida muito apressado, saltando no barro, através desse caos móvel em que a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, a auréola num movimento brusco, escorregou-me da cabeça e caiu no barro do calçamento. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos quebrados. Além disso, disse de mim para mim, as desgraças servem para algo. Posso andar por aí, como incógnito, praticar ações baixas e dedicar-me à glotonaria como o comum dos mortais. [...] É actio divertido pensar que algum mal poeta haverá de apanhá-la e será tão imprudente que se enfeitará com ela!" (Baudelaire *apud* Benjamin 1975-b p.61/62).

por Benjamin (1975-a, 1975-b), a *aura* representa o *hic et nunc* da obra de arte, isto é, seu aqui e agora, sua autenticidade e unicidade. Poderia defini-la como a aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja. Assim, a presença única de uma obra de arte dá-lhe o estatuto de autêntica e, por isso, possuidora de uma *aura*.

A arte e o artista, ao penetrarem na cultura de massa, perdem sua *aura*. O fenômeno da reprodutibilidade técnica tem o seu ápice na fotografia e no cinema. Em ambos, desaparece por completo o conceito de cópia e original. Anulam-se a autenticidade e a unicidade do original, pois o iguala à cópia. Não se pode dizer, por exemplo, que o copião de um filme é mais autêntico do que as cópias que daí se reproduzem. O cinema e a fotografia, trazem em si, o caráter da reprodução. Em Benjamin, ao contrário de Adorno (1986 [1944]) em seu conceito de indústria cultural, não se trata de uma decadência ou degenerescência da arte, mas de mudança de estatuto. A obra de arte já não pode mais ser pensada em termos auráticos. Se antes, o valor da arte existia enquanto valor de culto, onde a própria presença das imagens tinha mais importância do que o fato de serem vistas, havendo uma restrição espaço-temporal de exibição, a exemplo dos templos e das igrejas, com a emancipação da arte de seu uso ritual, ela passa a ser mais exibível (um quadro é mais passível de exibição do que um mosaico, e a fotografia mais ainda). Assim, a arte passa a ter valor enquanto realidade exibível.

As técnicas de reprodução e suas inúmeras possibilidades de exibição trazem consigo uma certa democratização do acesso à arte, provocando o surgimento da cultura de massa, e por, via de consequência, de uma cultura da imagem. A dessacralização da arte também muda completamente a interação com o espectador. Se antes, protegida por sua *aura*, a obra de arte mantinha-se distante, com as técnicas de reprodução, acaba por se manter cada vez mais próxima do espectador, acarretando uma mudança significativa na percepção do sujeito moderno. A percepção torna-se saturada pelo domínio da imagem. Desde o final do séc. XIX, o *choc* da multidão, advindo da nova ocupação urbana das grandes cidades, a pintura impressionista, que anula os contornos definidos, bem como a fotografia, estabelecem um olhar moderno para o discernimento dessa faculdade recém-adquirida⁹. Também referindo-se a Baudelaire, que se propôs a aparar os *chocs* originários das multidões das grandes cidades e transformá-los em poesia, Benjamin teoriza sobre esta nova percepção marcada pelo impacto e pela

⁹ Mantivemos o termo *choc*, conforme consta na tradução do texto na Coleção Os Pensadores. Ver Benjamin (1975-b).

colisão. A análise benjaminiana com relação ao *choc* não é apenas hostil, mas, como no próprio Baudelaire, compreende também o fascínio.

O avanço do capitalismo e da tecnologia produz o crescimento urbano e sua correria habitual. As *Passagens*, galerias parisienses por onde se esbarram os transeuntes, estão repletas de estímulos advindos não só da multidão, mas de lojas que estampam em suas vitrines a última moda, novos produtos a serem consumidos, prefigurando o *shopping center* atual.¹⁰ Neste novo espaço urbano, o homem de negócios, a dona de casa, transeuntes em sua movimentação maníaca, encontram-se com o *flâneur*, que perambula pela cidade no seu ritmo próprio (Caiafa, 2000).

Os estímulos tornam-se cada vez mais bruscos e desconcertantes e, na ruptura dessa proteção, apresentam-se os *chocs*. Para se proteger, o homem moderno utiliza-se mais da consciência e menos da memória, isto é, o homem moderno é mais da vivência relacionada ao presente, e menos experiência ligada à conservação, à duração da memória: "Onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com o passado coletivo" (Benjamin, 1975-b, p.38).

Com relação à vivência, dá-se o contrário:

"Quanto maior for a parte do *choc* em cada impressão isolada; quanto mais a consciência tiver de estar continuamente alerta no interesse da defesa contra os estímulos [...] e quanto menos eles penetrarem na experiência, tanto mais corresponderão ao conceito de 'vivência.'" (ibid, p.40).

Experiência e vivência se opõem não só como duas formas de percepção, mas como duas formas do indivíduo se relacionar com a máquina, com a técnica, marcada pelo gesto brusco, inaugurado pela invenção do fósforo, passando pelo automatismo de novas máquinas e suas centenas de botões, ao "click" fotográfico: "Bastava apertar um dedo para fixar um acontecimento por um período ilimitado de tempo. A máquina comunicava ao instante, por assim dizer, um *choc* póstumo" (ibid, p.49).

No entanto, comparada ao cinema, a fotografia representou uma "brincadeira de criança" na vivência do *choc*. No campo perceptivo, o cinema significou uma revolução. O espectador é ambivalentemente distraído e atento, configurando uma nova forma de percepção. O olho não consegue se fixar, pois, mal capta uma imagem, outra já aparece. Enquanto a pintura exige concentração, fazendo o espectador "mergulhar" na tela, no cinema, com sua proposta de

¹⁰ A propósito desta experiência urbana da virada do século XIX, Baudelaire refere-se prioritariamente a Paris que, por representar a síntese do novo panorama urbano, é considerada pelo poeta a capital daquele século.

diversão, é a obra de arte que penetra nas massas. A câmera possibilitou ao sujeito ver imagens então imperceptíveis ao olho humano, provocando o surgimento de uma nova realidade:

"Fica bem claro, em consequência, que a natureza que fala à câmera é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por outro onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, a maneira de andar dos homens, nada se sabe com certeza de seu estar durante a fração de segundo em que estica o passo [...] É nesse terreno que penetra a câmera, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões de campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência de um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo." (Benjamin, 1975-a p.29).

Segundo Lipovetsky (1983), o cinema da primeira metade do século XX é filho legítimo do paradigma do modernismo, e sua visada expressa a "eclipse da distancia" (p.91), como Baudelaire, citado por Benjamin, assim como Joyce ou Proust foram na literatura, onde não há o olhar onisciente e exterior do autor, nem o modelo tradicional em que o espectador contempla a obra. Este, ao contrário, deve estar no interior dela, através do desaparecimento da contemplação estética ou da interpretação racional. O espectador deve ser um co-criador da obra, interagindo com ela. O que está em jogo na arte moderna é a sensação, a simultaneidade e o impacto: "Impacto de uma música directa, violenta, impelindo ao movimento e à contorsão das ancas (*swing, rock*). Impacto também da imagem gigante na câmera escura do cinema." (p.91).

Conforme foi visto, Benjamin preconizou o fim da arte aurática, em seu aspecto de culto e de autenticidade. Não obstante, boa parte das imagens atualmente veiculadas pela mídia parece oferecer um novo culto, uma *aura* de segunda ordem, não mais baseada na autenticidade e na originalidade, mas no excesso de exposição, no impacto, no *choc*, no mesmo movimento em que esses "objetos de culto", efêmeros, rapidamente substituíveis, permanecem inacessíveis. Circunscrita a épocas distintas, a arte aurática, que caracterizava-se pelo excesso de transcendência, atualmente se afirmaria exatamente pela sua ausência. Esta nova *aura* cercaria não só a obra de arte em si, mas artistas de um modo geral e pessoas superexpostas na mídia. Morin (1990 [1962]) analisa os olímpicos modernos como um dos sustentáculos básicos da cultura de massa. Semideuses, metade deuses nos papéis que eles encaram, metade humanos na existência

privada que eles levam, tem suas vidas acompanhadas de perto através dos meios de comunicação de massa¹¹.

"Esses olímpianos não são apenas os astros do cinema, mas também os *campeões, príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres*, Picasso, Cocteau, Dalí, Sagan. O olimpismo de uns nasce do imaginário, isto é, de papéis encarnados nos filmes (astros), o de outros nasce de sua função sagrada (realeza, presidência), de seus trabalhos heróicos (*campeões exploradores*) ou eróticos (*playboys, distels*)."¹² (p.105).

A possibilidade de se consumir um artista assistindo a um filme, a uma novela, ou através de produtos dos quais seu nome está associado, ou de sua própria imagem estampada em camisetas e revistas, pelo consumo imediato, alimentados pelo tempo real, cria uma ilusão de proximidade, ao mesmo tempo em que alimenta sua mitificação. Aliás, como assinala Baudrillard (1995) quando alguém compra um determinado cigarro ou sabonete, cuja propaganda está associada a uma dessas personalidades olímpianas, não se está consumindo um produto, mas um conceito: um *status* ou *sex appeal*. Posteriormente Morin (1986 [1975]) aponta a crise dos olímpianos, a partir da década de 60, em que a mitologia da felicidade torna-se a problemática da felicidade, e a infelicidade destes artistas, muitos vivendo no alcoolismo, nas drogas, chegando até mesmo ao suicídio, comprometeria o bem-estar encarnado nestes ídolos, base da cultura de massa. No entanto, a nosso ver, a base continuaria a mesma, isto é, o público sente-se comovido com o sofrimento destes olímpianos, o que alimenta o culto, ao mesmo tempo que os sente próximos, tornando-os mais humanos. O sofrimento e a desgraça de alguns dos ídolos são acompanhados pela imprensa e pela mídia televisiva, atendendo, em última instância, à manutenção da *aura*. Assim, a fetichização da arte e a mercantilização de bens culturais tornaram-se o novo culto da cultura da imagem. Artistas são fabricados e posteriormente "endeusados", engendrando o que chamaremos de "produção instrumental da *aura*".

¹¹ Em 1962 o autor escrevera: "A informação transforma esses olímpianos em vedetes da atualidade. Ela eleva à dignidade de acontecimentos históricos acontecimentos destituídos de qualquer significação política, como as ligações de Sorya e Margaret, os casamentos e divórcios de Marilyn Monroe ou Liz Taylor, os partos de Gina Lollobrigida, Brigitte Bardot, Farah Diba ou Elizabeth da Inglaterra" (p.105). A atualidade de tal constatação nos faz pensar no nascimento da filha da Xuxa, curiosamente chamada pela mídia de "A Rainha dos Baixinhos", em horário nobre, pelo Jornal Nacional, na TV Globo, em 1998. Este é apenas um exemplo dentre inúmeros a que poderíamos nos remeter sobre a desubstancialização pós-moderna, onde uma guerra, glamorizada como um *video game*, como foi a Guerra do Golfo ou o nascimento da "princesa dos baixinhos", adquirem a mesma importância.

4.2

Produção, Destruição e Transformação da *Aura*: Experiências na TV Pinel e na TV Maxambomba

Se a instrumentalização da *aura* é uma das marcas impressas na profusão das imagens contemporâneas, veiculadas, dentre outros suportes, pela TV, como ficaria esta relação em duas TVs comunitárias que, conforme foi discutido, *surgem da insatisfação da forma em que a Baixada Fluminense e a loucura são enfocadas pela grande mídia?*

No trabalho de campo realizado na TV Pinel e no "Projeto de Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, pôde-se constatar uma relação ambivalente que oscila entre a fascinação e a crítica do "mundo da TV". O que leva a maioria dos alunos a fazer os cursos oferecidos pela TV Maxambomba, por exemplo, não é a procura de uma postura mais crítica em relação às imagens veiculadas pela mídia, embora este seja um dos objetivos do curso, a "alfabetização audiovisual", *que define a sua proposta de trabalho da seguinte maneira:*

"Possibilitar que jovens utilizem a linguagem audiovisual como um instrumento de intervenção cultural, e a partir da leitura da TV e da produção e exibição de vídeos – como "canal de investigação e de "expressão", *sejam sujeitos de suas ações, construtores de uma visão mais crítica e atuante na sociedade*" (Toja, 1999, p.5- Circulação restrita CECIP, grifo nosso).

Os jovens expressam, em seus próprios relatos, a fascinação exercida pela TV. Ao se candidatarem a uma vaga do curso, eles diziam querer entender como *funciona a televisão, por quais processos a imagem passa até chegar em suas casas, como é este universo, onde habitam seus ídolos - artistas, cantores ou esportistas - objetos de culto da atualidade. Vejamos alguns de seus depoimentos:*

Vagner - "É de muito tempo a minha curiosidade... eu tinha uma curiosidade imensa prá saber é... como se gravava, né? como se fazia reportagem, enfim... desde criança que eu via os programas e queria saber como são os bastidores, ter uma noção, aí foi isso que me levou a fazer o curso".

Douglas- "Eu sonhava em fazer TV[...] Eu via na televisão aquelas câmeras, aquele desembaraço todo..."

Tatiane- "Eu, prá falar a verdade...Sempre tive vontade assim...Minha mãe diz que eu sempre sonho alto. 'Mãe, eu quero ser atriz, eu quero entrar para a aeronáutica!'. Ela fala que eu quero agarrar um mundo de coisas, mas eu quero escolher só uma. Não, eu vou escolher uma, mas eu tô dando opções, né? Eu sempre tive vontade...Quando eu era pequena, lembro que eu ficava assim, em frente a televisão, eu via a Cláudia Cruz, aí eu ficava imitando ela. Eu colocava

meu cabelo do lado e ficava assim: '...não sei o quê, estamos aqui..., não sei o quê' [rindo]. Ficava que nem doido! Ai, minha mãe uma vez viu e falou: 'puxa, você está maluca, é?', 'não, tô treinando, tô brincando...' [risos]¹².

Ao final do curso, o desejo de seguir carreira na televisão seja como câmera, roteirista, ou ator, é quase uma unanimidade. Mesmo não tendo como fim último, a profissionalização desses jovens, para muitos deles, a "oportunidade" de fazer um curso oferecido pela TV Maxambomba, representa um degrau a mais no sonho de seguir uma carreira dentro da TV. Outros depoimentos:

Bruno - "Porque sabe...é um modo diferente de trabalhar em TV. Coisa que é muito difícil de você encontrar oportunidade de trabalhar em TV. Então, eu pensei assim: "poxa, já trabalhando assim, não custa nada, desde novo começar na TV, assim, devagar. Chegar de repente, fazer uma faculdade e querer entrar logo numa TV...nunca ia dar certo. Aí eu pensei assim: "eu vou começar com um cursinho..."¹³

Ao mesmo tempo, constatamos que alguns dos jovens mostraram-se decepcionados ao passarem pelo estágio na TVE e Canal Futura. O fato de não lhes ser dada a oportunidade de fazer algo prático, talvez pela própria estrutura de uma TV pública de grande porte, fez com que a passagem pela TVE funcionasse apenas como um estágio de observação. No Canal Futura, porque, apesar de todo cuidado da emissora em recebê-los, e os alunos terem preparado, com a equipe do canal, uma vinheta sobre o Projeto "Brasil 500 anos", ela permaneceu inédita, não entrando na grade de programação da emissora. Nela, eles questionavam as comemorações: "No dia 22 de abril o Brasil comemora 500 anos! Comemorar 500 anos de quê? De fome? De desemprego? De violência? De destruição da natureza? Apesar desses problemas e de outros, nós podemos fazer algo para mudar!"¹⁴. Os alunos avaliaram que o confronto ideológico explícito entre o discurso enunciativo do canal integrante das organizações Globo, e daqueles que habitam uma região majoritariamente de excluídos, não podia aparecer principalmente em tempo de festividades. A mitificação e a criticidade em relação à TV, se alternam nos discursos destes jovens¹⁵.

Em que medida o entendimento da linguagem televisiva serve para sua desmistificação ou, ao contrário, reforça o próprio mito? Poder-se-ia supor que os discursos desses jovens, a curiosidade de saber como funciona por dentro essa

¹² Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

¹³ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

¹⁴ A vinheta é entrecruzada de imagens dos problemas referidos, e de falas de entrevistados no formato "O Povo Fala".

¹⁵ Voltaremos a esta questão ao discutirmos a relação entre TV de massa e TV comunitária

máquina de visão, e de sentir como é ocupar este palco eletrônico, serviriam, na verdade, ao desejo narcísico de expressão da pós-modernidade, de que fala Lipovetsky, atuando como fermento na instrumentalização aurática, de um dia talvez fazer parte desse mundo da TV, onde, provavelmente, a grande maioria, pela questão de sua origem social, já entra em condições de desigualdade na disputa do mercado de trabalho.

Já na TV Pinel, o processo de realização dos vídeos não atende a qualquer demanda de profissionalização dos usuários, a não ser daqueles que fazem parte da equipe. A vontade de participar dos programas não é um degrau para facilitar a entrada numa grande TV, mas sim a possibilidade de problematizar a loucura, como veículo de expressão daquela comunidade, cujo slogan da TV é: "Por uma nova imagem da loucura".

-Walter: "Desde quando começou, conversamos sobre os roteiros que eles faziam e tudo... Eu era sempre convidado e tudo e, fazendo enfim programas, assim, para alegrar a rapaziada, em geral todo mundo... ficava aquela depressão e tudo... Então, quer dizer, começamos assim: eu faço mais a parte de apoio. Se é para ajudar eu ajudo, sempre dando força a TV Pinel. Eu sempre gostei e tudo. O caso é assim: faz o programa, escreve e tudo, e me convidam, e se me der vontade eu venho....¹⁶"

Conforme foi visto no primeiro capítulo, Greco (1999) chama atenção para os efeitos da imagem videográfica sobre o *eu* dos usuários ligados a um projeto de TV comunitária. No início da TV Pinel, alguns usuários, após certas matérias sobre a TV na mídia, especialmente na Rede Globo, entraram num processo de delírio narcísico, ao se imaginarem iniciando uma carreira artística. Em reunião com os usuários, participantes da TV Pinel demarcaram com mais precisão o espaço desta TV comunitária, como canal de expressão na luta antimanicomial. Falando de um lugar político/militante, mas escapando da questão clínica, isso não impediu que uma usuária acusasse a TV de bloquear seu caminho para o estrelato, cuja crise maníaca desencadeada foi vista por Greco como uma recusa de ser desiludida¹⁷.

¹⁶ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 08 de maio de 2000.

¹⁷ Greco (1999) analisa assim o episódio: "Nossos entrevistados localizam duas situações conflituosas para a paciente: o limite colocado pela coordenação da TV Pinel a uma exposição descontrolada na mídia, e a apresentação musical na comunidade hospitalar. Nas duas circunstâncias, não é exatamente uma queda da "máscara" do Outro que pode ser o elemento desencadeador do episódio maníaco? Se considerarmos que a TV Pinel existe num contexto psiquiátrico e político, que o coral do Instituto Philippe Pinel é uma estratégia de socialização de

Atualmente a maioria dos usuários já se acostumou com a presença da TV Pínel em suas vidas. Mas, aqui e acolá, a minificação retorna, e de forma exacerbada, com toda a delicadeza da situação, conforme o episódio acima relatado.

Por outro lado, mesmo não sendo seu objetivo principal, a TV acaba por se caracterizar como um dispositivo terapêutico. Walter, usuário da instituição, diz que o fazer TV Pínel ajuda alguns usuários a sair da depressão. A vontade de fazer TV Pínel parece se bastar, pela motivação lúdica associada à proposta política da luta antimanicomial. Nesta TV o vídeo é também um espelho que os usuários se utilizam para transformar não só a imagem da loucura, lema da TV, mas de si próprios. Vejamos estes depoimentos:

Edvaldo – “E também tem aquele lado do próprio usuário que tá participando do processo. Então, eu vejo a experiência própria que aconteceu comigo. [...] eu achava a minha imagem a coisa mais horrível do mundo! Eu, por dentro, tava assim acabado. De repente, quando você vê a sua imagem no vídeo! Você pensa assim: ‘pô já não são bem assim as coisas...’ De repente, eu tava assim pensando uma porção de coisas, tava achando que o Janjão tá pensando, tá ouvindo meu pensamento. De repente, você olha no vídeo, você fala, as coisas não são assim não! E o vídeo tem uma visibilidade muito boa.”

Noale – “A coisa do espelho mesmo! A gente também tem um depoimento fantástico da Bárbara, num período que a gente fez umas entrevistas pra saber como é que os pacientes tavam vendo a TV Pínel, e eu fiz uma entrevista com a Bárbara e ela falou assim: ‘Como eu agradeço a TV Pínel por eu me ver de forma diferente’. Porque no momento em que ela começa a se vê, tanto produzindo e se vê no vídeo, ela muda a sua forma de andar, de se arrumar, de se pentear. Ela tem uma preocupação com a estética, com a sua imagem. Então, isso é fantástico!”

Edvaldo – “Ela começa a falar mais corretamente...”

Maicon – “Isso não acontece só com os usuários de saúde mental, pode acontecer até com os atores da Globo.”

Noale – “Mas isso é melhorar a auto-estima.”

Maicon – “Você pode perceber que eles são tudo, né? Aí, você fala assim: ‘Pô, aquele cara foi produzido pelo estúdio!’ Que nada! O cara tá se cuidando porque ele preserva a imagem dele. Ele tá se cuidando porque ele preserva a imagem dele, certo? Esse é o processo natural do vídeo mesmo. O cara cuidar da imagem, o cara... ‘Não, pô, perai! Perai, vai me entrevistar. Perai que eu vou dar uma penteada no cabelo!’”

funcionários e pacientes da instituição, que a TV Pínel não é uma sucursal da TV Globo e não está a serviço da promoção de talentos para a Indústria Cultural, podemos, também, considerar que, em razão dessa crua desglamourização, a presentificação do projeto militante/terapêutico revela que o Outro não quer o sujeito pelo que ele não é, como ele gostaria, mas exatamente pelo que ele é. No caso, a crise maníaca pode ser vista como uma recusa da paciente de ser desiludida.” (p.135)

Noale- "Pois é, isso passa pro cotidiano. Não fica só pro vídeo. Uma coisa que talvez o vídeo não desse essa ... Enfim, como se ela tivesse com aquela coisa amortecida. Essa coisa da auto-estima, se auto valorizar. E o vídeo faz com que acenda essa chama de novo de se ver bonita, de se ver produzindo, de se ver capaz. 18"

Haveria ainda uma relação aurática, onde os atores da Globo ainda são a grande referência? Até certo ponto, sim. A mitificação, mesmo não relacionada a um delírio de ordem narcísica, encontra-se presente: "Você pode perceber que eles são tudo, né?"

Vejamos como esta comparação também aparece na entrevista realizada com o Grupo Fuzuê da TV Maxambomba:

Gianne- "Eu acho que eles [referindo-se aos alunos do curso] percebem a diferença [entre a TV de grande porte e a TV comunitária]. A gente o tempo todo vai mostrando isso, até na prática mesmo. Mas eles gostam de fazer essa coisa do repórter, né? De querer tá bonitinha, porque na televisão convencional aparece a repórter toda bonitinha. [...]. Porque eles tão acostumados com uma coisa e daí você virar completamente pra outra é difícil. Mas, também, não é ruim ela querer tá aparecendo bonita, porque também faz parte da auto estima. Não quer aparecer horrorosa, né? Mas tem também uma influência muito grande, que na televisão aparece todo mundo bonitinho, pintadinho".

André - "A atriz já acorda maquiada."

Gianne - "É maquiada." 19

Na fala de Gianne, são evidentes dois pólos em questão: a TV de grande porte como lugar de culto, a grande referência na qual deve-se fazer o possível para aproximar-se; e o sentimento de potencialização da existência, que parece dizer: "Se eles podem, porque eu não?"

Wagner, do Grupo Fuzuê, é explícito ao afirmar o seu investimento narcísico, hoje visto de forma consciente, como o fator determinante que o levou, aos 14 anos, a entrar no projeto *Repórter de Bairro* da TV Maxambomba:

Wagner - "Bom, o meu foi mais egocentrismo mesmo, sabe? De chegar assim: pô, eu tô trabalhando aqui, com televisão! Ficar zoando assim mesmo. Não, eu tô abrindo jogo! Falei assim: vou lá sim. Conhecer, trabalhar com vídeo. Legal. [...] Vou lá por curiosidade. Acabei gostando e tô lá até hoje." 20

18 Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pínei, em 03 de maio de 2000.

19 Trecho da entrevista gravada com o Grupo Fuzuê, em 01 de outubro de 1999.

20 Trecho da entrevista gravada com o Grupo Fuzuê, em 01 de outubro de 1999.

Sodré (1984) nos apresenta uma análise trazendo ressonâncias dos depoimentos aqui destacados. O autor fala de um jovem engraxate, morador da Rocinha, que, interrogado sobre o que gostaria de ver na TV, responde: "Eu". Ao invés de querer ser melhor representado em programas voltados para jovens, primeira interpretação possível, ele quer ser mostrado:

"...ele desejaria ver a si mesmo enquanto indivíduo concreto - não como índice de uma abstrata média de telespectadores infanto-juvenis - no vídeo. Desejaria ver sua própria imagem refletida nesse moderno espelho eletrônico e por ele multiplicada com tal intensidade que alguma modificação viesse a ocorrer no seu estatuto social de engraxate da Rocinha ou que algo pudesse compensar uma provável auto-imagem negativa" (p.9).

Nestas duas experiências em TV comunitária estas pessoas podem se ver. Forma narcísica de reconhecimento? Talvez, pois a relação aurática está lá, quer na intenção dos jovens que procuram a TV Maxambomba, quer no depoimento da TV Pinel que explicita a idealização do artista de TV, sempre preocupado com a imagem. O vídeo, esta máquina potente de visão, trouxe uma mirada que o olho nu aparentemente seria incapaz, conforme foi anteriormente analisado. O que, num primeiro momento, pode ser visto como um simples desdobramento dessa relação aurática, como uma forma de inclusão num mundo de fascínio, isto é, ao se ver em vídeo, estas pessoas se sentiriam mais próximas dos objetos de culto. No entanto, há algo além do que apenas uma nova expressão da "fogueira das vaidades". A nosso ver, existe uma dimensão afirmativa nesta relação narcísica, ao se querer ver refletido, como uma espécie de expressão de dignidade, valorizando-se como capaz. Tal cuidado estético, mas sobretudo ético, abre a possibilidade de criação de um outro campo de análise, seja sobre a loucura ou sobre a juventude na Baixada.

O vídeo-espelho utilizado pela TV Maxambomba e pela TV Pinel, segundo Toja (2000), possibilita não o puro reflexo, mas um deslocamento espaço-temporal, pois o que se vê é o passado, um distanciamento com o próprio corpo, até mesmo ajudando a reconstruí-lo, numa ação coletiva, pois os vídeos são feitos e vistos em grupo. Estes fatores levam a uma tomada de consciência de sua imagem, o som da voz, do gestual, atitudes, modo de se posicionar, de atuar e de ser.

Tais experiências em TV comunitária transcendem a mera capacitação técnica, caso contrário, elas estariam contribuindo tão somente para a pura e simples instrumentalização da visão e da *aura*. A questão central dessas experiências, não é apenas o uso da linguagem audiovisual, de um aparato tecnológico para discussão de temas relevantes, mas a própria discussão dessa mesma linguagem e de sua apropriação na reflexão da vida e do mundo das pessoas envolvidas.

Nas entrevistas, referindo-se aos momentos marcantes do curso oferecido pela TV Maxambomba, tanto o Grupo Fuzuê como os alunos, além de narrar acontecimentos relacionados à criação dos vídeos, falaram sobretudo de experiências de vida:

Gianne (Grupo Fuzuê) – “Uma das coisas assim legal, não sei se pra todos, mas pra mim foi... esse trabalho a gente tinha que ter muita responsabilidade, né? Apesar de ser uma coisa meio brincadeira, assim, e era todo mundo muito novo, mas só que você tinha que ter uma responsabilidade. Você tinha que gravar, você tinha o dia certo pra apresentar aquilo. Era tudo com cronograma. Quer dizer, eu acho que a organização, né?”

Wagner (Grupo Fuzuê) – “Porque eu aprendi a conviver com as pessoas tipo assim, sabe? Até hoje de vez em quando, eu sou uma pessoa muito fechada, né? Às vezes, eu sou muito eu, sabe? Às vezes. E lá no projeto, quer dizer, não tinha aquele negócio, a gente tinha que discutir, tá debatendo, quer dizer, aquele lance mesmo. Eu descobri o que que era democracia lá.”

Gianne (Grupo Fuzuê) – “E outra coisa também muito legal, é... há o respeito às pessoas, né? Você aceitar o que a pessoa é independente de qualquer coisa. Você tá aberto pra coisas diferentes, né? Tanto é que a nossa primeira saída, que a gente viajou bastante, foi pra Volta Redonda. Era a Fundação Beatriz Gama, era de jovens infratores. Tinham lá todos os tipos de jovens que cheiravam, quê isso, quê aquilo... E foi assim, demos a oficina lá de peito aberto...²¹”

Sobre o curso, revelam os alunos:

Bruno – “Antes disso eu ficava em casa, eu mal saía para a rua [...]. Com esse curso, eu nunca imaginei um dia na minha vida ir sozinho lá para o Rio! Inclusive, na primeira vez nos perdemos. Eu pensava assim: ‘gente se um dia eu me perder no Rio, eu vou ter um ataque do coração! Eu me perdi e morri de ri...’”

Daniele – “A gente aprender a fazer vídeo e outras coisas mais, como trabalhar em grupo. Eu detesto trabalhar em grupo. Grupo para mim é bagunça, é desinteresse. Aprendemos a trabalhar em grupo.”

²¹ Trecho da entrevista gravada com o Grupo Fuzuê, em 01 de outubro de 1999.

Bruno - "...a maioria das pessoas, como no caso de um dos componentes do nosso grupo que é a Cristiane, não conhecia o Tinguá. Ela nunca tinha ido ao Tinguá. Para ela foi a primeira vez. E logo na primeira vez ela descobriu coisas que eu não descobri, eu que ia sempre por lá, como no caso das cachoeiras, a casa velha [referindo-se a Fazenda São Bernardino]. Eu passava até por frente... aquilo para mim era um troço velho. Não servia para nada, a Fazenda São Bernardino. Eu pude conhecer a história daquela casa. Eu não sabia que passava trem ali em frente... A cachoeira que eu ia naquelas cachoeiras ali do Love-love, Poço das Cobras... E pude ir mais adiante, na estrada do comércio, lá no IBAMA, na reserva de Tinguá... 22"

Estes jovens falam de transformações subjetivas geradas a partir da oportunidade criada por uma ação compartilhada, por um tipo de experiência que os coloca no centro da cena, criando o enredo e protagonizando histórias enraizadas em seus próprios sentimentos, vivências, limitações e possibilidades. O medo de perder-se na grande cidade é revertido pela alegria de simplesmente ser um *flâneur*, destacando-se, naquele momento, da correria que se impõe à maioria dos transeuntes do centro do Rio. O mesmo jovem fala de redimensionar o olhar sobre a bela região de Tinguá, até então desconhecida, viabilizado pela criação do vídeo. No outro depoimento, há a valorização da ação compartilhada. Mesmo nas desavenças ou discussões, necessárias ao enfrentamento das diferenças, o vídeo comunitário, deve ser uma criação eminentemente coletiva, e neste sentido destoaria do individualismo contemporâneo:

Bruno - [sobre a sua 1ª participação na exibição da TV Maxambomba seguida de câmera aberta] - "A gente estava sempre aqui dentro e nunca viam o nosso trabalho [...] E naquele dia eu pensei: 'puxa gente, eu também estou dentro desse grupo trabalhando'. É um negócio que você sente, você cresce cada vez mais. Você vê o seu trabalho progredindo!"

Douglas - Você olha e diz: 'puxa fui eu que fiz! 23"

O grupo é um constitutivo *a priori* para viabilizar a criação do vídeo. Dessa forma, o "eu que fiz" de Douglas, na verdade, poderia e até mesmo deveria ser substituído pelo *nós* de Bruno, pelo grupo de Daniele, pela convivência destacada por Wagner do Grupo Fuzú, isto é, pelo sentimento de pertencimento a uma coletividade. A ênfase da metodologia participativa na TV Pinel também gera um processo eminentemente coletivo, o resgate da ação política com a ajuda da tecnologia da imagem:

22 Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

23 Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

Filé- "Essa metodologia participativa das TVs comunitárias, é um exercício muito difícil para algumas pessoas. Tanto que você pega pessoas que tem uma experiência de vídeo muito arraigada, uma experiência profissional...Escuta, isso não é regra geral, mas normalmente essas pessoas tem mais dificuldade em se adaptar numa metodologia de TV comunitária, do que uma outra que nunca trabalhou, e vai começar pela primeira vez..."²⁴

No entanto, o *nós* desses jovens e usuários não é o *nós* da tribo pós-moderna, de que fala Maffesoli (1987, 1996), mas um *nós* afirmativo de uma estética, mas sobretudo política da existência, investindo-se de um caráter constitutivo de qualquer produção em TV comunitária.

Vimos que as imagens retratadas na fotografia, a imagem-movimento do cinema e, atualmente, a do vídeo e das redes de informáticas, acabam por imprimir novos contornos à subjetividade, das quais não escapariam esses jovens ou usuários do Pínel. O eu, o outro, o mundo, tudo pode ser registrado pela câmera, tornando qualquer universo, mesmo que distante, próximo e presente. Porém, a nosso ver, este fato não impede que se possa potencializar a criação, no interior destas experiências em TV comunitária, mesmo que estejam marcadas pelo bombardeio de imagens, ou pelo que chamamos de "instrumentalização da *aura*".

Não se trata, portanto, de uma relação de causalidade entre a falência da visão através do domínio da máquina e sua insaciável possibilidade de repetição, mas dos usos que são lhe delegados. Decorridos vários anos, desde a invenção do cinema, e com o sujeito contemporâneo cada vez mais constituído por esta experiência por meio da imagem técnica, podemos concluir que, apesar da vivência intrínseca ao imediatismo do consumo ainda preponderar, há algo de duração, da experiência benjaminiana, na relação do sujeito com a profusão de imagens²⁵.

²⁴ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pínel, em 06 de maio de 2000.

²⁵ Retomaremos a essa discussão no capítulo 5, item: O espectador como co-autor.

Caiafa (2000) atualiza a discussão e questiona, por exemplo, como se daria a criação onde as tecnologias da imagem se baseiam no *choc*, no imediatismo e na vivência. Como a fotografia, o cinema e o vídeo poderiam imprimir criação a esse *choc*. O imediatismo e a vivência no sentido benjaminiano estão ligados ao consumo. Apesar da reprodutibilidade técnica favorecê-lo, estas novas artes baseadas na reprodução técnica (fotografia, cinema e mais recentemente o vídeo) têm, como desafio, encontrar sua expressão criadora na arte do instante. Segundo a autora, atualmente algumas experiências em cinema têm conseguido frear este imediatismo, impondo um ritmo próprio, "para além da pressa técnica" (ibid, p.18):

"O cinema é grande agente de todas essas transformações bruscas. Para Benjamin, o cinema surge como experiência de choque, apóia-se na instantaneidade, na desterritorialização dos ritmos humanos. Por outro lado, observe-se que Meu século vinte²⁶ acaba por perdurar em minha experiência e repercute como obra de arte, provocando até uma nova narrativa (esse texto), durando como uma estrela se move no céu. É a possibilidade de uma duração no contexto de nossos novos ritmos, precisamente, que nos permite colocar a questão de uma singularidade no próprio choque [...]. Essa questão está mais viva e urgente do que nunca hoje nas novíssimas relações com a técnica e a experiência" (ibid. p 20)

Ao invés da aniquilação absoluta, assim como Benjamin viu em Baudelaire a incumbência de aparar os *chocs*, sem sucumbir a eles, caberia o mesmo desafio, transformando o imediatismo da vivência, que não quer deixar rastros, em duração e experiências. Estamos supondo que a transformação da vivência em experiência no âmbito das TVs comunitárias, está menos relacionada ao vídeo em si, do que ao processo de sua realização. Por outro lado, a instrumentalização da *aura*, tão cara à cultura da imagem, merece sempre destaque como questão de discussão no interior dessas experiências.

²⁶ A autora refere-se a este filme húngaro de Istikó Eryedi em 1966. A película aparece como fio condutor onde a autora sustenta a hipótese da possibilidade de uma experiência com a imagem, nos moldes benjaminianos, através do cinema. Ela busca cenas que restaram em sua memória e que produzem narrativa. A nosso ver, cada um de nós pode ter o(s) seu(s) *souvenir-écran* (Daney apud Caiafa, 2000), que nos permite uma experiência de duração, na marca inesquecível do filme.

4.3

Para Além da Dicotomia Palavra-Imagem

O cinema inventou o roteiro como uma nova forma de escrita. No entanto, a transformação de um tema numa narrativa audiovisual é um processo totalmente novo tanto para os jovens alunos do projeto da TV Maxambomba, quanto para os usuários que começam a participar dos programas da TV Pinel. Ao lançar suas idéias, a maioria não tem noção de como as palavras podem se transformar em imagens que revelam seus pensamentos, sonhos e posições frente ao mundo. Vejamos o depoimento de um dos integrantes da equipe da TV Pinel:

Edvaldo- “É porque parece que as pessoas chegam aqui e de qualquer forma vão fazer o vídeo. Mas eu acho que a medida em que a equipe vai crescendo, a gente vai se apropriando dessa linguagem. E nesse conversar as pessoas também vão se inteirando, já vão se familiarizando melhor. E a gente, da TV Pinel, tem uma estrutura muito boa para aprender a linguagem do vídeo. O Eduardo Coutinho já veio aqui para falar sobre vídeo ²⁷”.

Nas gravações da TV Pinel, a equipe explica aos usuários, principalmente aqueles que estão nas primeiras participações, como vai se dar a gravação, como deve, por exemplo, ser usado o plano e o contra-plano, o que cada câmera vai gravar. Porém, diferentemente do “Curso de Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba, não há uma estrutura formal de apropriação dessa nova linguagem²⁸. Nesse caso, através das atividades programadas no interior do curso, podemos acompanhar o processo de transformação que vai se dando nesses jovens, através das aulas de roteiro, direção, câmera, iluminação e edição. Num dado momento, eles percebem que o estranhamento inicial vai sendo superado a partir do domínio da técnica. Penetram assim nas imagens, não mais pela superficialidade da sua presença aos olhos do receptor comum, mas, se

²⁷ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

²⁸ Não houve oficina de vídeo ou capacitação para a comunidade do IPP durante o trabalho de campo. Estes trabalhos foram retomados em 2001.

posicionando a partir da sua interioridade. Devolvem ao mundo um outro tipo de olhar que delas emanam para nós.

Esses jovens, ao se apropriarem da técnica, descobrem que aquilo que é visto por nós na contemplação de imagens eletrônicas, não é o "mundo", mas determinados conceitos relativos ao mundo. Essa oportunidade de produção de conhecimento permite desvelar a construção ilusória do real que se dá através da reprodução automática dos acontecimentos, como objetos e pessoas transformam-se em imagens técnicas. As palavras de Vagner e Daiane revelam esta tomada de consciência que a prática permite. Bruno, por sua vez, revela que o processo de criação dos vídeos (da escolha dos temas à transformação das idéias em roteiros e imagens), é algo construído no grupo:

Daiane- "Escolhemos logo uma telenovela e um jornal porque eu pensei que seria fácil fazer. Era só uma coisa pequena, mas quando eu fui ver! Fazer o vídeo na gravação, um errinho tinha que voltar de novo! Para escrever tudinho a fala de cada um, foi uma coisa muito difícil!"

Vagner- "Exatamente. Eu e o Erotides, nós na casa dele fizemos o roteiro, no caso as perguntas e depois levamos para até o grupo [...] Tive muitas surpresas... nossa! A gente escolheu um tema, e pensei: 'como é que a gente vai fazer para gravar um vídeo? Como vai ser isto?' Só que no decorrer do curso nós fomos aprendendo mexer em câmera, iluminação, microfone, enfim, tudo que diz respeito a gravação, iluminação, enfim..."

Bruno- "É como se faz para elaborar, eles foram explicando tudo. Mas entende, eles não chegaram a falar é isso, isso, aquilo. Eles não chegavam a falar isso. Eles perguntavam o que *você* acha, perguntando até que a gente ia juntando, acabava que ele perguntava novamente para a gente, e a gente respondia de outra maneira, até que se chegou a uma conclusão de como fazer o vídeo." ²⁹

Em tempos de cultura da imagem, onde todos os objetos culturais, as relações sociais e a subjetividade encontram-se necessariamente atravessadas pela tecnologia da imagem, é comum o debate, por exemplo, a respeito do declínio da palavra. A sociedade contemporânea seria marcada pelo colapso dos textos e pela hegemonia das imagens. A disponibilidade da imagem na educação é vendida como um dos grandes trunfos, por exemplo, da educação à distância. Oscilando entre a resistência da imagem como produtora de conhecimento na escola, qualitativamente inferior aos recursos didáticos profissionais, e principalmente ao professor, e o discurso da disponibilidade pela técnica da imagem em seu bojo, como se ela em si garantisse a qualidade de ensino, a política educacional brasileira tem afirmado sua opção pela educação à distância

²⁹ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

(Jobim e Souza e Farah Neto, 1998). Esse modelo de educação, além de servir a um modelo homogeneizador, como sugerem os autores, em que a técnica assume maior importância do que a possibilidade de leitura crítica com relação às imagens, a nosso ver, ele igualmente perpetua a relação dicotômica entre palavra e imagem³⁰.

Esta discussão parece ganhar outra dimensão no curso de "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, onde a escola aparece como tema recorrente, trazido pelos próprios alunos em conversas e entrevistas. Como o curso ocorre dentro de prédios escolares, a comparação com a instituição torna-se evidente. A vivência de atividades escolares desprovidas de significado, tanto para o aluno como para o professor, explica o vazio monumental em que tais atividades vêm se transformando nos dias de hoje, desencadeando uma reflexão crítica sobre o modo de produção de conhecimento no contexto escolar. Os alunos questionam, por exemplo, a diferença entre a construção do conhecimento no curso da TV Maxambomba e na escola:

Bruno - "O curso trabalhou em geral, então fez com que a gente percebesse tudo, porque o curso não é igual à escola, porque na escola a professora faz uma pergunta e ela dá a resposta. Aqui no curso não, eles não dão a resposta. A gente que vai dar a nossa resposta. Então faz com que a gente pense profundamente para descobrir a resposta."

Gisele - "Eu achei as aulas super legais. Eu aprendi muitas coisas legais e tive a grande oportunidade de falar o que eu queria, descobrir coisas novas. E na escola eu não tenho a oportunidade de criar um pequeno debate, sobre grande coisas legais, assuntos que eu não tinha parado para pensar e nessas aulas eu fiquei sabendo muita coisa."³¹

³⁰ Os autores não se colocam no campo oposicionista ao uso da tecnologia da imagem na escola, mas questionam, por exemplo, o porquê da opção por um programa potencialmente homogeneizador, num país marcado pela diversidade cultural: "Como colocar no mesmo 'balaio' o Vale do Jequitinhonha e a 'Califórnia paulista', o Sertão piauiense e o Vale do Itajaí? Como aproximar esse caminho do fato de sermos um país onde o domínio da leitura e da escrita é ainda um desafio, e onde o professor, no final do milênio, tem um acesso absolutamente precário aos livros? Por que ainda não chegamos a desenvolver uma política eficiente de formação de leitores? Como transformar um projeto de educação à distância numa proposta cultural mais ampla, que provoque e motive o professor além das 'instruções de uso' dos manuais que acompanham os programas, possibilitando-lhe uma interação crítica e mais autônoma com as questões educacionais? Como garantir essa autonomia senão propiciando-lhe acesso efetivo aos instrumentos culturais necessários para elaborar avaliações e críticas consistentes a um modelo ideal e uniformizante de educação para o País?" (Jobim e Souza & Farah Neto, 1998, p.33).

³¹ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

Esses depoimentos podem servir como resposta à diretora da escola onde se realizou um dos cursos. Esta, impressionada com a participação dos alunos, perguntou à coordenação do projeto da TV Maxambomba, o que eles faziam com os adolescentes, alunos do turno da manhã, para que eles retomassem ao colégio à tarde para uma atividade extracurricular, sem avaliações com pontuação, nota ou conceito.

Outro fator relevante foi a ocupação da biblioteca como local de pesquisa para roteirização de alguns dos vídeos, construindo uma nova relação com este espaço - muitas vezes subaproveitado no cotidiano das escolas - e em última instância, com a própria relação palavra-imagem. O vídeo "Sera protegido, vida garantida" compreendeu um trabalho de pesquisa na biblioteca do colégio, a fim de obter material didático e ilustrativo sobre os contraceptivos. No "Cultura e Lazer em Tinguá", os alunos fizeram um trabalho de pesquisa que se estendeu à biblioteca de Nova Iguaçu (pesquisa da história daquela região), à ONG Onda Verde que atua junto a reserva ecológica da região protegida pelo IBAMA, incluindo suas apostilas e regimentos, e à associação de moradores, além de entrevistas com antigos e jovens moradores da região. O desdobramento dessas pesquisas foi a preparação dos respectivos roteiros. A cultura da imagem, traço da subjetividade contemporânea, tornou-se mais desvelada a partir desse processo. Vejamos esta anotação de nosso diário de campo:

"Durante a noite (exibição dos vídeos feitos pelos alunos na quadra da escola) tive a oportunidade de conversar com a aluna Andréa (12 anos) que participou do vídeo "Previna-se", documentário com animação sobre prevenção de gravidez. Já a havia conhecido na edição de quarta. Ela estava nervosa pois ia dar o seu depoimento sobre o vídeo na 'câmera aberta'. Disse-me que já a haviam orientado para que ela falasse de como o vídeo foi feito, e como foi participar da oficina. Perguntei se ela não queria treinar um pouco comigo. Ela gostou da ideia. Ela então me disse que tinha sido muito bom participar da oficina e que acabou fazendo várias coisas no vídeo, mas o que mais gostou foi fazer o roteiro. Perguntei o porquê. Andréa me respondeu que era bom fazer a história, escrever antes de filmar e que agora quando lia na televisão roteiro, já sabia o que era."³²

Outros alunos, em momentos diferentes, também destacaram a relação palavra-imagem. "A imagem, antes de ser imagem, é palavra". O processo de roteirização empolgou não apenas aqueles que já gostavam de escrever, mas também os alunos que habitualmente têm a escrita como uma obrigação e que pareciam fascinados com a possibilidade de seus textos e suas histórias se tornarem imagem. O dever do uso da palavra, visto até então como uma atividade pesada, investe-se de uma qualidade prazerosa, através da imagem.

³² Anotação do diário de campo (07/05/99) referente a exibição dos vídeos do curso do "Capacitação de jovens em produção de vídeo" iniciado em março do mesmo ano.

A tematização das transformações culturais da sociedade contemporânea nos leva a refletir sobre as modificações desencadeadas nas formas do discurso e nas narrativas, a partir do desenvolvimento da técnica. A maior ênfase nas imagens, e não nas palavras, cria novas relações do homem com o desejo e com o conhecimento. Na TV Pinel há uma escolha clara pelo uso da imagem como instrumento na luta antimanicomial, na qual a TV se engaja.

Edvaldo- “A TV Pinel tem uma função que é mudar a imagem da loucura na sociedade. Eu acho que o melhor caminho, eu acho que o caminho mais visível, mais rápido, mais prático pra ter esse contato com a sociedade é a mídia televisiva. É o vídeo. Porque você pode ver que televisão tá na casa de todo mundo. Televisão hoje é... qualquer um tem televisão. Deixa de ter uma geladeira, mas tem uma televisãozinha em casa. E essa força que o vídeo tem, faz com que a TV Pinel também tenha quando vai pra sociedade. Ela vai ter muito mais força através do vídeo do que através do rádio.”

Filé - “Porque que o vídeo ele tem mais força do que a militância tradicional do movimento é muito simples: Você lida com imagem, você lida com uma linguagem que tá na vida das pessoas. Tá no cotidiano. E principalmente, eu acho... Aí eu acho que foi fundamental, a linguagem que se optou na TV Pinel, quer dizer, não se optou, acabou sobressaindo na TV Pinel...”

Noale- “Acabou sendo construída...”

Filé- “É, que foi a “linguagem do morro”. Então, quando você vê os caras brincarem com a sua condição, isso é de uma potência tão fantástica! [...] Esta potência de pensar a vida desse jeito, do que qualquer discurso tradicional e as pessoas já tão meio de “saco cheio”[...] Na verdade, eu acho assim: o mote é cidadania. Então, a gente discutir cidadania no viés da democratização da comunicação, ou a possibilidade de expressão de grupos que normalmente estão na mídia como objetos e tal. E, quando a gente chega num espaço desses, que tá lutando, pra que essas pessoas tenham um outro tipo de tratamento, que possam conviver, a sociedade possa respeitar essas pessoas...”

Maicon - “Uma coisa que você falou, colocou bem: Porque o vídeo? Porque na realidade isso tem sido muito feito pela música também. Pô, você vê aí o Raul, o Belchior, a Cássia Eller... Vê o Cazuza, o Gonzaguinha falando aí na loucura e da realidade da loucura, da normalidade. Vem falando isso há muito tempo! É apenas uma oportunidade de falarmos isso em vídeo, entendeu? E os músicos... você pode perceber que os músicos falam muito disso da questão de loucura, de liberdade e tudo mais.”

Noale - “Mas eu acho assim, que tem uma diferença: aqui a gente trabalha para a procriação dessa linguagem. O grupo se apropriando, não é alguém falando pelo grupo. O grupo fala por ele mesmo. Eu acho que tem um pouco no vídeo, essa possibilidade. Não que a música não dê. Porque tem os Cancioneiros do IPUB.³³ São eles que estão nessa condição e vão produzir pra estarem mostrando a sua cara, pra se expressar. Eu acho que o vídeo também tem esse potencial que é muito interessante de criar o espaço de expressão e de mostrar a cara mesmo, ir pro embate.”³⁴

³³ Grupo musical de usuários do IPUB- Instituto de Psiquiatria da Universidade do Rio de Janeiro, antiga Universidade do Brasil, que tem forte atuação na luta antimanicomial

³⁴ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 08 de maio de 2000.

Ao mesmo tempo que a equipe se posiciona favorável ao uso de outras linguagens, a exemplo da música, como faz o grupo *Cancioneiros do IPUR*, o vídeo apresenta a especificidade não só na proximidade, ao utilizar a linguagem "do morro", isto é, um determinado gênero discursivo já conhecido e incorporado, como também faz uso de um atrativo maior que é a imagem-movimento do vídeo, do formato de TV, presente no cotidiano de boa parte das pessoas. O vídeo, como meio audio-visual, pode incorporar inclusive a música, como muitas vezes o faz. As pessoas familiarizadas com esta linguagem, pois diariamente assistem à TV, não estão acostumadas a ver "loucos" falando como percebem a si mesmos e aos outros, causando uma inquietação e um estranhamento, produzindo um desvio nos padrões e valores enrijecidos.

Ao contrário da simples oposição palavra-imagem, Caiafa (2000) nos propõe um combate não de um contra o outro, pois, na verdade, palavra e imagem devem ser aliadas contra um "inimigo comum" que é o poder do capitalismo. Tal poder faz tanto a palavra quanto a imagem serem reféns apenas do consumo imediato, da presentificação "rasa":

"O que é preciso observar é que a generalização da imagem ocorre de fato como figura de uma organização de poder. E que são precisamente esses poderes de domesticação que agem ali para fazer dessa imagem uma forma esvaziada, padronizada, para desvitalizá-la. Não há nada portanto na imagem em si mesma que a predestine a essa pobreza estética presente na generalização. Esses poderes, ao mesmo tempo em que promovem a generalização da imagem, precisam decretar também a obsolescência da escritura. *A morte da literatura é anunciada pelos mesmos poderes que domesticam e desvitalizam a imagem e que trabalham também contra ela.* Porque, ao generalizar-se, ela precisa da prerrogativa da universalidade - doravante ela não irrompe, dura ou se cria, mas impera. É ao mesmo tempo que todas as imagens 'se valem' (perdem sua singularidade) e que se decreta o fim de um outro tipo de expressão - é a prerrogativa do universal." (p.49 e 50, grifo nosso)

A leitura e a interpretação da imagem serão mais ricas na medida em que todos accederem à cultura letrada. A imagem, sem dúvida, oferece uma sedução imediata, nos chega diretamente, independente de qualquer esforço ou busca intencional³⁵. A leitura de um texto precisa ser cultivada, requer um esforço do leitor para penetrar e desvendar os sentidos que brotam nas linhas uniformes de caracteres pretos dispostos num fundo branco. A imagem eletrônica, veiculada na TV, se apresenta de forma intermitente, exercitando a dispersão e a distração no espectador. O "bom leitor" de imagem é aquele que intervém neste ritmo dispersivo e intermitente, indo aos detalhes, desvendando-os através de um trabalho de interpretação intenso, construindo um mundo inteiro de significações, a partir das particularidades captadas pela câmara, em um vai-e-vem da imagem à palavra e da palavra à imagem.

O diálogo com os participantes desses projetos em TV comunitária é profundamente esclarecedor para superarmos uma visão maniqueísta e ingênua das relações entre imagem e palavra. Assim, uma reflexão mais profunda sobre subjetividade e imagem deveria precisamente ajudar-nos a escapar dessa impressão de passividade ou de "intoxicação" que ela muitas vezes sugere e permitir-nos, ao contrário, perceber novas possibilidades de compreensão dos efeitos da cultura da imagem sobre nós, bem como o seu outro lado simétrico, isto é, como a subjetividade é fator de influência nessa cultura.

Exatamente porque somos moldados na e pela imagem é que ela nos é tão familiar e, apesar da infinidade de significações que nos traz, conseguimos compreendê-la: a imagem passa, necessariamente, por alguém que a produz ou a reconhece. De fato, imagem é signo e a função de um signo é provocar uma atitude interpretativa na mente daquele ou daqueles que o percebem. Assim sendo, ao admitirmos a possibilidade de uma dimensão polifônica³⁶ da cultura da imagem, colocamos em evidência a questão da alteridade, ou seja, o sentido da imagem se constitui não apenas entre o sujeito e os aparelhos que servem como

³⁵ Um exemplo interessante é o uso de imagens nas campanhas institucionais. Após a utilização de avisos em maços de cigarros, do risco do fumo à saúde, o Ministério da Saúde partiu em 2001, para uma outra ofensiva: o uso de fotografias no verso das embalagens, onde cenas mais ou menos ousadas passam a acompanhar as advertências de que fumar leva à impotência sexual, ou pode, em gestantes, provocar parto prematuro, ou asma nos bebês. Em contrapartida do possível constrangimento de carregar estas "cenas fortes" relativas ao fumo, as indústrias de cigarro no Canadá, onde já existem este tipo de veiculação, inventaram uma espécie de camisinha de cigarro, que destinam a esconder a percepção da imagem. A este respeito ver a reportagem de Gaspari, Folha de São Paulo, 28/10/2001, p. A18.

³⁶ Polifonia de imagens diz respeito à simultaneidade de imagens que evocam relações de sentido no sujeito. Na interação com as imagens, cabe ao sujeito interpretá-las como signos e desenvolver modos de leitura, exercendo a leitura das imagens como atividade crítica.

suportes das imagens, mas também pela mediação de outros sujeitos que, igualmente, experimentam a avalanche de estímulos sinestésicos que nos circundam cotidianamente. É no confronto consciente destes diferentes modos de experiência no mundo das imagens, que torna-se possível encaminhar soluções que conduzam à emancipação dos sujeitos frente à tirania da imagem, como combate ao adestramento ou a submissão. Essas soluções não estão no ponto de partida, mas devem, no entanto, ser analisadas no processo de sua produção.

O discurso da disponibilidade através da democratização dos meios de comunicação deve ser capturado pelas TV comunitárias. É justo e legítimo essas TVs terem como bandeira, a perspectiva da expressão dos loucos ou jovens, qualquer que seja a população de excluídos, presentes em suas falas. Porém, suas práticas devem apontar um *para além de*: não se trata apenas de deixá-los se expressar, mas que suas falas possam produzir um desvio, uma diferença, uma linha de fuga, no campo homogeneizado das opiniões³⁷. Para nós, uma verdadeira democratização dos meios de comunicação incluiria então, não só o acesso às mídias mas, sobretudo, capacidade de leitura crítica da informação que circula na sociedade.

³⁷ Deleuze já dissera (1992): "... uma sociedade nos parece definir-se menos por suas contradições que por suas linhas de fuga, ela foge por todos os lados, e é muito interessante tentar acompanhar em tal ou qual momento as linhas de fuga que se delineiam" (p.212). O conceito de linhas de fuga assume grande importância para se pensar a tensão entre a subjetividade assujeitada e a subjetividade singularizada. Trata-se de perceber que, apesar de todo caráter massificador e homogeneizante da cultura de massa e da sociedade de consumo inscrito na subjetividade, traduzido em termos de uma subjetividade capitalística, há a coexistência de fluxos que tendem a escapar, por estarem sob um regime de multiplicidade, permitindo atravessamentos de forças heterogêneas. Não haveria dessa forma, um aprisionamento absoluto, por mais que a realidade se apresente massificada. As linhas de fuga não são algo que vem de fora da homogeneização. Nesse regime de coexistência conflitante de forças, podem existir momentos onde ocorre um cruzamento entre forças conservadoras e forças que tendem a escapar à coerção, e essa luta pode vir a favorecer estas últimas, operando uma mudança no pretense equilíbrio homogeneizador.

4.4

A Televisão Nossa de Cada Dia

"Quer dizer que o senhor não vê Ratinho!!!
Gente, em que mundo o senhor vive?"

(fala de Jaqueline – usuária, membro da
equipe da TV Pínel ao cineasta Eduardo Coutinho)

Desde os seus primórdios, em meados dos anos 20, até os dias atuais, a TV sofreu muitas mudanças, não só em termos técnicos, mas sobretudo em relação à construção de uma linguagem específica para esse meio de comunicação de massa (Machado, 1997 [1988])³⁸. Dentre as grandes conquistas tecnológicas, destaca-se o vídeo como seu grande complemento e suporte³⁹. A televisão utilizou a tecnologia de cinema, com câmeras de 35 e 16 mm, mas a câmera de vídeo acabou por se impor no estúdio, devido à possibilidade de montagem eletrônica e uma tecnologia mais leve e mais barata. (Debray, 1992).

Segundo Machado (1997 [1988]), no início, a televisão era um tipo especial de rádio com uma imagem sincronizada, mais ou menos na mesma época em que o cinema ganhara som sincronizado: "Toda a estrutura operacional da televisão- e, por consequência, a sua programação e sua economia particular - deriva da indústria do rádio e encontra no sistema de emissões radiofônicas o seu modelo" (p.15). Sem uma linguagem específica, a televisão servia como uma prestadora de serviço de acontecimentos exteriores a ela: teatro filmado, registro de espetáculos musicais, transmissão de eventos esportivos ou políticos. O financiamento para o aperfeiçoamento tecnológico da televisão veio das grandes indústrias radiofônicas da época, fazendo com que a TV já nascesse como um meio de entretenimento de massa, mas que, ao mesmo tempo, pressupunha indivíduos isolados na esfera privada. O mundo exterior chega através de

³⁸ As primeiras imagens foram lançadas ao ar de Nova York a Kansas pelos engenheiros da RCA (Radio Corporation of America) em 1930: "Naquele tempo, bastava um boneco evoluindo sobre uma base giratória [...] para provocar um frisson nos primeiros entusiastas da imagem eletrônica, que faziam verdadeiras ginásticas para conseguir sintonizar alguns fantasmas em seus precários receptores de sessenta linhas de varredura!" (Machado 1997 [1988], P.13).

³⁹ Segundo Machado (1997 [1988]) o termo vídeo "...abrange o conjunto de todos esses fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica, ou seja, como imagem codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas. Nesse sentido, abrange também isso que convencionalmente chamamos de televisão, ou seja, o modelo broadcasting de difusão da imagem eletrônica" (p.7). A nosso ver, a problematização da TV, como fenômeno de comunicação de massa, é necessária para a análise das características do vídeo, o que será feito adiante.

broadcast, isto é, radiodifusão, emissão através de ondas hertzianas, sem que o indivíduo precise se deslocar para fora do seu domicílio.

Tendo o jornal impresso lhe precedido, a televisão trouxe consigo um ~~redimensionamento entre público e privado, produzindo efeitos inéditos, como,~~ por exemplo o fato de poder reunir centenas de milhares de pessoas num mesmo ~~momento, diante de um mesmo telejornal, alcançando um público bem maior do~~ que o dos maiores jornais de grande tiragem juntos: "O paradoxo criado pela ~~estrutura de difusão através das ondas é que ela torna a experiência privada de~~ assistir televisão um evento público, partilhado ao mesmo tempo por milhões de outros cidadãos da República." (ibid. p.17)

A variabilidade simbólica televisual atualmente consiste em alterar as ~~fronteiras tradicionais do espaço, do tempo e do sujeito habitante.~~ No Antigo Regime, não havia distinção entre público e privado, pois não havia uma ruptura significativa entre a rua e a casa. A ascensão e consolidação da burguesia, no século XIX, e a "invenção" do indivíduo, correligionária do poder disciplinar, promoveu o fortalecimento do espaço privado, que enclausurou as mulheres no domínio do lar, higienizou e disciplinarizou os corpos, pois o íntimo e o público precisavam ser purificados (Ariès (1978 [1973])). O século XX, com a ascensão dos veículos de comunicação de massa, através da profusão de imagens, coloca então novamente um limite difuso, aleatório, caleidoscópico entre a vida privada e ~~o domínio público, promovido pela televisão. Em sua telinha, o indivíduo recebe,~~ à domicílio, as informações e imagens do mundo inteiro⁴⁰. Ao mesmo tempo que ~~a casa sofre um enclausuramento sobre ela mesma, há a abertura do mundo, via~~ TV, que assume um novo lugar imaginário e real com o fora:

"Se a tela (TV, telemática, publicitária...) constitui uma membrana artificial que me permite aceder às torpezas do mundo sem estar diretamente, e mesmo indiretamente, implicado pelo acontecimento, deve-se ao fato de que o território ~~de proximidade, meu lugar próprio, é sentido como o limite que nos protege, a~~ despeito de toda captação luminosa animada. Desde então, o jogo de abertura e fechamento (TV-habitat) perpétuo pode se desdobrar à vontade. Ele garante uma espécie de neutralidade, de metabolismo da existência contemporânea, e implica uma sublime indiferença pública." (Mons, 1994p.42/ 43)⁴¹.

⁴⁰ O exemplo atual mais flagrante do total esborçamento da fronteira entre o público e o privado, um dos traços tradicionais da vida republicano-burguesa, encontra-se nos *reality shows*, promovidos pela espetacularização televisiva que devassa, praticamente sem limites, a privacidade do que seria o convívio de pessoas no interior de suas residências, a exemplo da *Casa dos Artistas*, da SBT TV, e do *Big Brother Brasil*, da TV Globo.

⁴¹ Tradução da autora. No original: "Si l' Ecran (TV, télématique, publicitaire...) constitue une membrane artificielle qui me permet d' accéder aux turpitudes du monde sans être directement, et même indirectement, impliqué par l'événement, c'est que le territoire de proximité, mon lieu propre, sont ressentis comme la limite qui nous protège malgré tout de la captation lumineuse animée. Dès lors, le jeu d'ouverture et de fermeture (TV-habitat) perpétuel peut se

Mesmo que o vídeo ainda busque uma linguagem peculiar que aparece, muitas vezes, no experimentalismo dos videomakers,⁴² e que, paradoxalmente, não encontre espaço na TV, a situação atual é muito diferente dos seus primórdios, pois agora nada lhe é exterior, onde os acontecimentos só parecem ter sentido se passam pela TV.

Nesta "nova janela" a indefinição não é só da ordem entre o público e o privado, mas entre quem olha e quem é olhado, entre o sujeito e o objeto, e, em última instância, entre a coisa em si e a imagem. Debray (1992) é contundente ao afirmar que a TV a cores inaugura uma nova fase para a era das imagens:

"A entrada no Novo Mundo da imagem, a nosso juízo, não ocorre em 1839, nem em 1859, primeira exposição de fotografias no Salão de Belas Artes de Paris. Nem em 1895, primeira projeção dos irmãos Lumières. Nem em 1928, em O Cantor de Jazz, primeiro filme sonoro, [...]. Nem em 1937, com a chegada da Technicolor. Nem em 1951, com o Eastmancolor (filme negativo em cores). Mas nos anos setenta com a utilização da TV a cores" (p. 364 e 365- grifo nosso)⁴³

Para o autor, a mudança de estatuto se deve a duas questões principais. Pela primeira vez a imagem reproduzida tecnicamente, passa da projeção para difusão, ou seja, da luz refletida para a luz emitida pela tela. Agora, a imagem incorpora a luz, emana luz e se revela ela mesma. A segunda revolução é da imagem emitida em cores, ocasionando um efeito de realidade, como se víssemos através da tela, o próprio mundo. Inaugura-se nos lares uma nova janela: "É difícil nos projetarmos numa imagem-TV, mais do que na imagem-cinema ou sobre uma cena de teatro, pela simples razão que ela já está lá dentro. Interpenetração, imanência máxima" (ibid, p.385)⁴⁴.

déployer à loisir. Il garantit une sorte de neutralité de métabolisme, de l'existence contemporaine, et implique une sublime indifférence publique." (Mons, 1994p.42/ 43).

⁴² Cf. Machado (1997[1988]).

⁴³ Tradução da autora. O original: "l'entrée dans le Nouveau Monde de l'image ne s'opère pas à notre sens en 1839, ni en 1859, première exposition de photographies dans le Salon des Beaux-Arts de Paris. Ni en 1895, première projection de frères Lumières. Ni en 1928, Le Chanteur de jazz, premier film sonore, réponse du berger cinéma à la bergère radio. Ni en 1937, sortie du Technicolor. Ni en 1951, sortie de l'Eastmancolor (film négatif en couleurs). Mais dans nos années soixante-dix avec l'usage de la télé couleurs". (p. 364 e 365- grifo nosso)

⁴⁴ Tradução da autora. No original: "On a du mal à se projeter dans une image-télé, plus que dans l'image-cinema ou sur une scène de théâtre, pour la simple raison qu'on est déjà dedans. Interpénétration, immanence maximale." (ibid, p.385)

Se na fotografia ou na película, a imagem existe fisicamente (o filme é uma sucessão de fotogramas), no vídeo não há mais imagem, mas um sinal elétrico, e ele mesmo é invisível e, ao mover-se numa velocidade de 25 vezes por segundo, recompõe a imagem. Cada sinal-vídeo é uma informação que, para ser vista, não depende apenas do olho, mas de um monitor.

O baixo custo que dispensa, por exemplo, o tratamento químico em laboratório, a facilidade operacional (câmeras cada vez mais leves e de fácil manuseio), facilidade de cópiagem, monitoragem direta, simultaneidade entre imagem e som, possibilidade de transmissão instantânea à distância, dentre outras características (Debray, 1992 e Santoro 1989), fez com que imagem-eletrônica, via o suporte-vídeo, representasse um lugar de destaque nos meios de comunicação atual, não só por sua grande difusão, via TV, mas também por possibilitar produções independentes, até mesmo por não profissionais. As imagens-movimento do vídeo estão presentes, do cotidiano dos eventos familiares, como batizados, casamentos ou um simples passeio, à vanguarda artística e instalações da arte contemporânea, passando pelas TVs comunitárias. Quer pela possibilidade de fazer TV fora da TV, quer pela exploração estética de seus recursos, ou ainda apenas como fonte de registro do cotidiano, a tecnologia do vídeo gerou a possibilidade infinita da multiplicação de imagem-movimento.

Atualmente, a imaterialidade da imagem teria chegado a uma situação-limite. A imagem imaterial eletrônica passa agora pela imaterialidade digital, dando origem a seu rebento mais célebre do momento: *a realidade virtual*⁴⁵ "As máquinas não estão agora somente para a difusão, como é o caso do gravador, do leitor hi-fi, etc; ou para estocar ou arquivar, com as memórias digitais do CDRom; mas para fabricar" (Debray, 1992, 388).⁴⁶

⁴⁵ Vale aqui uma breve distinção entre imagem digital e imagem virtual: A primeira é obtida através da digitalização de cada um dos *pixels* – *picture element*, a menor unidade da imagem eletrônica, analógica ou digital - da imagem, na transformação de cada um deles em números. "Muitas vezes se confunde imagem digital e imagem de síntese. Toda imagem de síntese é digital, mas nem toda imagem digital é imagem de síntese. Uma imagem analógica [...] pode ser digitalizada, ou seja, para cada uma dos pontos da imagem é atribuído números em função de sua proeminência e luminância. O conjunto dos pontos da imagem se transformará, portanto, numa matriz numérica digital" (Parente, 1993, p.284, glossário). Quanto a imagem de síntese ou imagem virtual, além de ser uma imagem digital, tem como característica o fato de não se remeter a um real preexistente (ibid, 284).

⁴⁶ Tradução da autora. No original: "Les machines ne sont plus seulement là pour diffuser, avec le magnétoscope, le lecteur hi-fi, etc.; ou pour stocker et archiver, avec les mémoires numériques du CDRom; mais pour fabriquer" (Debray, 1992, 388).

Debray (1992), no entanto, defende que a TV em cores teria inaugurado esta nova era: a *vidéoesfera*, onde haveria cada vez menos imagens, que estabelece ainda uma relação de alteridade, e mais o visual, onde esta relação não é mais possível. A TV não indicaria mais uma realidade, mas seria, ela mesma, a realidade. A realidade virtual só exacerbaria esta inversão:

"Numa cultura do olhar sem sujeito e de objetos virtuais, o Grande Outro torna-se uma espécie em via de extinção, e a imagem, a imagem dela mesma. [...] O visual se comunica, ele não tem outro desejo do que a si próprio. Vertigem do espelho: cada vez mais, as mídias nos falam das mídias". (p.416)⁴⁷.

Dar-se-ia um retorno a uma relação mágica, conforme a referência do início do capítulo? Até certo ponto sim, pois está calcada na idolatria, ao culto à imagem, porém, segundo o autor, trata-se de um retorno em espiral, pois não há dimensão trágica, não há um outro, nada além da pura visualidade.

A televisão possibilitou o fenômeno do zapping e do clip, onde todas as imagens se equivalem. Retiradas de seu contexto inicial, desaparece o sentido da história. Tendo perdido o passado, o futuro e conseqüentemente o presente, a profusão incessante de imagem harmoniza-se perfeitamente ao reino do efêmero, do chamado pós-moderno. Segundo Barboza (1997) o ritmo de cortes está cada vez mais veloz. A linguagem televisiva definitivamente imergiu na "videoclipização", em sua produção diária: "Temos notado que os planos não excedem jamais uma duração de dez segundos nas reportagens, e de vinte e cinco segundos nos documentários." (p.89)⁴⁸.

Se retomarmos a discussão do início desta tese, com a subjetividade entre o temor e a euforia, com a dissolução do Grande Outro (Dufour, 1996, 2001), podemos então levantar mais um questionamento concernente à televisão e à subjetividade contemporânea: até que ponto a televisão, com o anulamento do passado, presente e futuro, com a equivalência de todas as imagens, com a nova indistinação entre público e privado, dentre outros traços, funciona e ainda funciona como dispositivo chave para a dissolução do Grande Outro? Por outro lado, não poderíamos também supor que essa mesma televisão se mostra como

⁴⁷ Tradução da autora. No original: "Dans une culture de regards sans sujet et d'objets virtuels, l'Autre devient une espèce en voie de disparition, et l'image, image d'elle-même. [...] Le visuel se communique, il n'a plus désir que de soi. Vertige du miroir: de plus en plus, les médias nous parlent des médias" (p.416)

⁴⁸ Tradução da autora. No original: "Nous avons noté que les plans n'excèdent jamais une durée de dix secondes dans les reportages, et de vingt-cinq secondes dans documentaires." (p.89).

um mais novo Outro, na medida em que o sujeito e a realidade só parecem ganhar existência se passados em sua tela? Ou seja, a imagem na TV sendo a condição de possibilidade da existência contemporânea?

A televisão, ao se vender como a própria realidade, acaba sendo a grande porta-voz deste novo Deus chamado "O Mercado" (ibid), onde a liberdade e a autonomia significam apenas liberdade e autonomia para escolher produtos de consumo. Para Dufour (2001) no entanto, torna-se impossível pensar o "Marché" como um novo Grande Outro, visto que, associado ao neoliberalismo, estaria longe de colocar a questão ontológica. Por não ser autofundador, o mercado marca o seu limite como possibilidade enquanto laço social:

"É porque a análise do *devenir* decadente do Grande Outro, em tempos pós-modernos, deve compreender os tempos neoliberais em que vivemos, definidos pela liberdade econômica máxima para todos. O que se chama de 'mercado' não vale como um novo Grande Outro, na medida em que ele está longe de colocar a questão da origem, da autofundação. É aí que se estabelece o limite fundamental da economia de mercado, na sua pretensão de abarcar o conjunto dos laços pessoais e sociais" (p.16).⁴⁹

Podemos então deduzir que se seguirmos o raciocínio do autor, a TV como correligionária, braço forte do consumo e consequentemente do mercado, também não se sustentaria como esse novo Grande Outro, pois também não estabeleceria laço social.

Wolton (1996 [1990]), numa posição contrária, vê a TV, principalmente a TV de massa, ou geralista, como cumpridora do laço social na contemporaneidade, pois funcionaria como fator agregador entre os indivíduos, numa sociedade que tem como base a democracia⁵⁰. O autor retira da sociologia, sobretudo a durkheimiana e sua ampliação pela antropologia, o conceito de laço social que significa: "... o laço entre indivíduos e o laço entre as diferentes comunidades constitutivas de uma sociedade. Se a comunicação consiste em estabelecer alguma coisa de comum entre diversas pessoas, a TV desempenha um papel nessa reafirmação cotidiana dos laços que juntam os cidadãos numa mesma comunidade" (p.135).

49 Tradução da autora. No original: "C'est pourquoi l'analyse du devenir décadent de l'Autre en période postmoderne doit comprendre les temps néolibéraux que nous vivons, définis par la liberté économique maximale accordée aux individus. Ce qu'on appelle le 'marché' ne vaut nullement comme nouvel Autre, dans la mesure où il est loin de pendre en charge la question de l'origine, de l'autofondation. C'est là où se repère la limite fondamentale de l'économie de marché dans sa prétention à prendre en charge l'ensemble du lien personnel et du lien social" (p.16).

50 As classificações como TV de massa, TV geralista dentre outras, serão aprofundadas no próximo item.

A TV garantiria a função de identificação e representação, haja vista que o espectador, mesmo solitário, agrega-se a um público amplo que assiste simultaneamente a mesma programação, estabelecendo um laço invisível. A televisão também seria "um espelho da sociedade", onde esta se vê representada. A TV ofereceria assim um laço social mais sutil do que a escola, o exército e a igreja, pois trata de uma atividade livre, de lazer. Através da TV o indivíduo sentir-se-ia pertencente e participante de uma comunidade.

A nosso ver, a TV procura, de fato, se legitimar como autoridade caucionária da verdade, na contemporaneidade, como outrora fora a Igreja na Idade Média e a Ciência, em grande parte do período moderno. Inúmeras vezes acreditamos nos fatos porque os vemos na TV. É comum se ouvir expressões do tipo "é verdade, deu no Fantástico ou no Jornal Nacional". Mesmo considerando isto já acontecer com a imprensa escrita, este poder tornou-se bem mais intenso na TV, cuja sedução imagética se efetiva de forma avassaladora. A imagem da TV vale como prova de veracidade, superando a lógica argumentativa dos impressos (Sodré, 1984), como se o fato de sua exibição na "telinha", conferisse-lhe o estatuto de verdade, independente do conteúdo enunciado. Assim, preferimos manter o paradoxo, pois ideologicamente, em última instância, a televisão se sustenta pela dissipação de qualquer princípio de realidade, menos um: o dela própria. Ou seja, o real só é real porque que passou na "telinha".

Apesar de ser uma mídia, a TV se vende, via de regra, como não-mediação. Por exemplo, a ideologia da mídia atualizada no jornalismo é a divulgação dos fatos com o máximo de "precisão". Teoricamente a "opinião" é delegada aos editoriais. A discussão acerca do jornalismo da TV pretender ser a própria realidade, também aparece no depoimento dos jovens da TV Maxambomba:

Daniele- "Metade. Nem tudo que ele diz é verdade [referindo-se ao jornalismo]. Ele tenta fazer de forma que o povo acha [sic] que é verdade. Eles jogam, eles mudam completamente a maneira de dizer aquilo que está acontecendo no momento, entendeu?"

Daiane- "Tem coisa ali que não está acontecendo e eles estão falando que está. Agora, as coisas importantes que eles tem que passar que está acontecendo: os sem terra, não sei quem morreu, não passa, agora passa que o filho de papai morreu!"

Leandro - "Da mesma maneira também que eles protegem os políticos. É mais fácil eles falarem mal da população do que dos políticos. Quando a pessoa assim invadem [sic] um terreno, os sem-terra, eles jogam tudo em cima das pessoas. É incrível como eles acusam as pessoas de certa forma de vandalismo! Eles não querem saber o porquê que as pessoas estão fazendo aquilo! E quando é

uma entrevista com um sem terra dura 30 segundos, e depois vem o presidente falando duas horas!"⁵¹

O campo ideológico e os interesses no qual a TV se vincula, são levados em conta, sobretudo pelos integrantes do Grupo Fuzuê, devido certamente a uma trajetória de 5 anos em TV comunitária, onde participam de cursos e oficinas, em diversos lugares no país, com uma visão crítica do "tudo a ver" que a TV diariamente nos oferece:

Wagner (Grupo Fuzuê) – "A gente tava discutindo televisão mesmo né? E chegou nas minhas mãos um texto, eu acho que vocês também leram [referindo-se aos colegas Gianne e André], do Modelo Ateniense de Democracia, né? A galera ia pra praça e ficava lá discutindo, aí foi alimentando as coisas, assim a questão do sujeito ir pra praça, né? [...] Eu até me lembro que a gente falava assim: 'Hoje em dia, as pessoas pensam: o que é praça? De onde que saem as opiniões públicas: é da televisão. É a televisão que chega na nossa casa. A gente nem sempre tem condições de debater as coisas'. Então pô, eu li aquilo ali, sabe? Aquilo dali pra mim foi 'duca', porque achei super bacana! E a verdade normalmente é isso. Jornal Nacional falou assim, Globo Repórter falou, né? É verdade. Você não tá ali... imagem não mente. Mas de repente eles podem botar imagem e botar outro texto, esconder outras coisas, né? É isso. Eu achei muito legal discutir esse tipo de coisa."⁵²

Nos programas de TV, normalmente as falas dos entrevistados, ou de pessoas convidadas para debater, servem para corroborar a linha editorial do veículo (Caiafa, 2000). Na edição, a fala também pode ser descaracterizada, ao ser retirada de seu contexto inicial. Alegando critérios técnicos - o tempo da TV - alguns argumentos são cortados. O mesmo ocorre com o tempo gasto por cada um ou ainda, no processo de montagem da matéria, se há, por exemplo, um confronto de opiniões entre os entrevistados, aquele que seguir a linha ideológica da emissora, provavelmente ficará com a última palavra. As falas de Leandro e de Wagner (Grupo Fuzuê) desautorizam a alegação de critérios técnicos como álibi para a edição, colocando-o no jogo de interesses, onde a técnica, dependendo do seu uso, pode estar a serviço da ordem social.

No entanto, no depoimento de alguns alunos da TV Maxambomba, a postura crítica que se tem com relação ao que é visto na TV de massa, dilui-se quando o fato é tratado em tempo real. O ideal de veracidade assume de novo a cena. A relação com o que vêem parece assumir outros contornos. Vejamos, por

⁵¹ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

⁵² Trecho da entrevista gravada com o Grupo Fuzuê, em 01 de outubro de 1999.

exemplo, o depoimento de Bruno, aluno do curso de "Capacitação de Jovens em produção de vídeo":

Bruno- "No Jornalismo eles estão puxado mais para a verdade porque hoje em dia se você vê, são tudo ao vivo, tudo ao vivo! Se mostra uma coisa assim ao vivo, tudo é verdade. Se eles falarem o preço de assim, se eles falarem que amanhã a partir de 24:00 o gás vai subir, se você for comprar gás no dia seguinte o gás está lá em cima o preço"⁵³.

A Televisão inaugurou o tempo real do *ao vivo*. O fato e sua divulgação podem ser simultâneos nas suas veiculações. No entanto, o tempo real, sob a mediação técnica nos é apresentado quase como uma realidade sem mediação. Atingimos assim a objetividade e neutralidade tão sonhada pela mídia, ou novamente vivenciamos o prolongamento da ilusão da não-mediação?

Se a TV já provocava uma estranha relação com a imagem de intimidade, onde tudo torna-se próximo, onde o apresentador fala diretamente aos nossos olhos e em nossas casas, com o "ao vivo" a aproximação torna-se ainda maior. O tempo real acaba por ajudar a suprimir a distinção entre a imagem e a coisa: "Muito mais séria que a abolição de distâncias físicas na telepresença, embora evidentemente ligada a esta, é a abolição da distância simbolizante no coração das próprias imagens." (Debray, 1992, 385).⁵⁴ Tal abolição seria uma das características do visual na videoesfera.

Sarlo (1998), ao trazer outro exemplo que trata da videopolítica como a forma mais visível do aspecto público da política, atualiza também este ideal de não-mediação presente na imprensa na era da videoesfera⁵⁵:

⁵³ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

⁵⁴ Tradução da autora. No original: "Beaucoup plus sérieuse que l'abolition des distances physiques dans la téléprésence, quoique évidemment liée à celle-ci, est cette abolition de la distance symbolisante au coeur des images elle-mêmes." (Debray, 1992, 385).

⁵⁵ O videasta Marcelo Tas (2000) trabalhou de forma irreverente a videopolítica em seu programa piloto feito para o Fantástico, jamais exibido na TV Globo, chamado "Fora do Ar". Tas discute a possibilidade de manipulação da imagem e do som como característica fundamental da artificialidade do vídeo. Sob o tema do teleprompter, isto é, "Ponto eletrônico que emprega um monitor de vídeo geralmente acoplado à câmera, no qual se exhibe o texto a ser lido em cena", (Ferreira, 1999, p. 1648), nos mostra como locutores, jornalistas e principalmente políticos utilizam desse recurso, para dar mais segurança e confiança às suas falas, permitindo que olhem nos olhos do espectador, ganhando assim credibilidade e votos. O teleprompter aparece como paradigma da artificialidade da TV e de sua mediação. O videasta, ao lhe dar os mais diferentes usos, utiliza o teleprompter como recurso de desconstrução do próprio vídeo e seu ideal de verdade. Na rua, vê-se a população declamar os mais diversos clichês da política nacional, lado a lado com políticos nacionais como Maluf e Brizola. "Celebidades" fabricadas pela mídia como Carla Perez ou a Globeleza recitam leis da física quântica amparadas pelo "milagroso" teleprompter.

"A ilusão de que tudo pode ser mostrado de maneira imediata e, sobretudo, ao vivo, é uma das características da ideologia técnica da videopolítica: tanto os operadores da mídia quanto seu público participam dessa idéia, que é uma prolongação radicalizada da velha noção de vigilância dos poderes e das instituições por parte da imprensa." (p. 130/131-grifo nosso)

As facilidades do suporte vídeo na TV implicou não apenas uma modificação no jornalismo e no regime de informação, mas todo o modo de percepção espaço-temporal. A abundância do suporte gerou uma inflação do número de imagens disponíveis, e na capacidade de retransmissão imediata, abolindo as distâncias. Atualmente, a lógica do visível comandaria a lógica do vivido, onde teríamos como consequência, a fabricação do acontecido, simultâneo à sua divulgação: "A TV revela diariamente que é a informação que faz o acontecimento, e não o inverso." (Debray, 1992, p.381)⁵⁶.

Voltando à fala de Bruno, se na TV aparece ao vivo que a gasolina vai subir, o fato torna-se por si só verídico, não cabendo nenhuma instância de contestação. Na linha de raciocínio de Sarlo, a mesma análise caberia a uma pesquisa "boca de urna", em dia de eleição. Se a TV divulga que o candidato X encontra-se derrotado na manhã das eleições, o candidato B já pode comemorar antes da ida às urnas⁵⁷.

Citando Hitchcock que dizia que na televisão, ao contrário do cinema, "não há tempo para o suspense, nela só se pode existir a surpresa", Virillo (1994 [1988], p.94) argumenta que a imediatez da surpresa, está presente tanto na TV como nas máquinas de visão de retransmissão instantânea para a segurança de bancos, shopping e domicílios⁵⁸. O passado, o presente e o futuro são substituídos pelo tempo real e o tempo diferenciado: "O futuro tendo desaparecido, por um lado, na programação dos computadores e, por outro, no falseamento deste tempo pretensamente 'real' que a uma só vez contém uma parte do presente e uma parte do futuro imediato" (p.95). O que vai acontecer num futuro próximo, no momento seguinte, pode ser, até certo ponto previsível. Já no tempo diferenciado "o passado da representação contém uma parte deste presente midiático, desta

⁵⁶ Tradução da autora. No original: "la télé révèle au grand jour que c'est l'information qui fait l'événement, et non inverse" (Debray, 1992, p.381).

⁵⁷ Esse fato tem provocado cenas constrangedoras, a exemplo de Paes de Andrade, candidato do PMBD, nas eleições para a prefeitura municipal de Fortaleza, em 1985. Baseado nos resultados dos institutos de pesquisa, já se considerava prefeito, fiando-se inclusive nas manchetes de primeira página de vários jornais de circulação nacional, tendo depois que amargar a derrota para Maria Luiza Fontenele, candidata do PT.

⁵⁸ O autor opõe a lógica paradoxal do videograma à lógica dialética do fotograma. Na primeira só caberia o acidental, o imediatismo da surpresa, contra a substância durável da mensagem e a extensão das representações na Segunda, análise, a nosso ver, muito próxima da oposição de Debray (1992) entre imagem e visual.

'telepresença' em tempo real, com a gravação do 'ao vivo' conservando, como um eco, a presença do acontecimento" (ibid. p.95).

Não se trata de condenar o tempo real. Machado (2001) refere-se à coincidência bizarra de intelectuais, como Bourdieu e Virilio, que condenam o tempo real, como inimigo da razão e da reflexão, identificando-se, por razões distintas, com os regimes de força, como a ditadura militar brasileira, que censurava transmissões ao vivo, à exceção de partidas esportivas, assim mesmo com autorização prévia. Segundo o autor, tal regime vetou, por exemplo, já no processo de abertura, a transmissão direta da votação pelo Congresso Nacional da emenda que propunha o estabelecimento das eleições diretas no Brasil e questiona: "Como pode a transmissão ao vivo ser tão *nociva* aos olhos dos intelectuais e, ao mesmo tempo, tão *perigosa* aos olhos das autoridades, dos censores e guardiões das mídias?" (p.129). O autor faz um contraponto com a votação do *impeachment* de Fernando Collor, em 1992, que transmitida ao vivo, ajudou a prevalecer a vontade popular. E acrescenta:

"O tempo presente, na verdade, em lugar de eliminar o pensamento, desafia-o a operar em condições de atuação e de atualidade, em pleno calor dos acontecimentos. Nesse sentido, pode-se dizer que a transmissão ao vivo é antagônica *não* ao pensamento propriamente dito, mas à digressão intelectual, ao 'espírito absoluto' de que falava Marx e cujo modelo é dado pelo pensamento platônico das essências, instalado no mundo das idéias." (ibid. p.129/130).

Apesar de concordarmos com o corpo argumentativo de Machado, onde, no tempo presente, o "controle" enunciativo da emissora é menor, possibilitando inclusive o inesperado, não se pode negar que ainda há uma mediação e, como tal, um filtro ideológico na transmissão ao vivo. Vejamos: a locução analisando os fatos, emoldurados por um discurso, através do qual a TV se legitima; o posicionamento das câmeras, os tipos de perguntas e a linguagem dos repórteres, a hora de encerramento da transmissão, tudo isso impossibilita a neutralidade, mesmo nas exibições ao vivo.

No limite, o que está em questão é a abolição simbólica, onde a informação passa a ser o próprio acontecimento. A ilusão da não-mediação acentuada com o uso do tempo real, a nosso ver, relaciona-se ao que Baudrillard (1978) chama de hiper-realidade. O autor enfatiza que os signos acabaram por ser totalmente desvinculados de seu significado e de seu referente, em proveito de um jogo de significantes que não se associa a nenhuma realidade subjetiva ou objetiva, tornando-se meros simulacros. O simulacro baudrillardiano atravessa a contemporaneidade, produzindo a chamada hiper-realidade: a produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentação com a realidade, ao mesmo tempo que engendra, como tentativa compensatória, um culto ao verdadeiro, à

experiência vivida e imediata, à realidade crua e intensa. Não há aí relação paradoxal, ambos representam a base da hiper-realidade: o culto ao verdadeiro faz com que os objetos fabricados pela mídia tendem a ser mais reais do que a própria realidade. Entre o sujeito e o mundo estão os meios de comunicação que simulam o real.

Assim como a sociologia clássica apontou o fenômeno da reificação, como uma forma de alienação, segundo a qual, formas de sociabilidade criadas pelo próprio homem teriam vida autônoma, acima das próprias relações sociais, poder-se-ia dizer que a mídia teria criado a hiper-reificação, ou seja, imagens ou signos das formas de sociabilidade, numa terceira instância, teriam uma autonomia ainda mais fetichizada.

Sodré (1984) problematiza o conceito de telerrealidade, como produção simulativa do real. Ao contrário dos paradigmas oitocentistas, clássicos da Modernidade, onde os fins preponderavam, tais como os valores estimulados pela política, pelas artes, pelo direito, etc, na telerrealidade, os meios prevalecem, e há um reengendramento das relações humanas que subordina os fins aos meios, cujo ápice, a televisão, aparece como uma “média-realidade”. Nesta nova ordem marcada pela globalidade, instantaneidade e simultaneidade, as coisas se justificam apenas pelo fato de circularem, pelo seu trânsito num determinado meio:

“Assim como a realidade do poder ocidental sempre implicou uma ação, cartográfica, de demarcar fronteiras, mapear, desfazer e refazer territórios (urbanos ou não), a telerrealidade implica também uma reterritorialização do espaço, que se faz acompanhar de novos modos de controle ou gestão da vida social. Nesse novo ‘território’, engendrado pelo desenvolvimento das possibilidades técnicas das máquinas de informação – da tele-visão, lato sensu – e pela transformação acelerada das relações sociais de produção, o poder consiste em reter o olhar do outro, na captação infinita da atenção, como que transmutando o planeta em fibra ótica, de modo a fazer coincidirem instantaneamente cérebro, olho e mundo” (p.38).

No vídeo feito pelo Telecurso 2000 – TVE / Fundação Roberto Marinho (1997) sobre a TV Maxambomba, uma adolescente “Repórter de Bairro” diz que ficou surpreendida ao perceber que, quando se discute um problema da comunidade sem o vídeo, parece que ele não existe. Após ser colocado no telão, o problema, fazendo parte do cotidiano das pessoas e visto diariamente, começa a incomodar mais. Quer nas mídias de grande porte, quer nas práticas das TVs comunitárias, o vídeo parece dar materialidade a algo que passava desapercibido, mesmo se já incomodava. Essa mesma discussão, como se viu, dá-se na TV Pínel, seguida também pelo uso do vídeo, cuja linguagem, devido à sua

familiaridade, acha-se inserida no cotidiano das pessoas. A TV Maxambomba e a TV Pinel também utilizam o tempo real, por meio da "câmera aberta", metodologia utilizada na exibição de rua. Após a exibição, os temas relacionados ao vídeo/programa são debatidos pelos espectadores/ transeuntes. O processo é conduzido pelos alunos, no caso da Maxambomba, ou pelos usuários da Pinel. As entrevistas são transmitidas ao vivo através de um telão instalado na praça.

Se podemos relacionar estes exemplos ao que Baudrillard (1978) chama de hiper-realidade, a nosso ver, existe uma diferença entre estas duas formas de fazer TV. Enquanto que a emissora de grande porte entra nas casas e, numa experiência muitas vezes solitária, torna visíveis coisas distantes de nosso cotidiano e do nosso interesse, a TV Maxambomba e a TV Pinel vão às ruas. A relação com a imagem retorna à dimensão pública, ao espaço urbano, à arena do debate: uma relação compartilhada em que as pessoas, no meio da correria diária, param e se juntam a outras pessoas que foram à praça, para ver o que elas mesmas fizeram. Em tais exhibições, ao contrário do que normalmente ocorre na TV de massa, a mediação é colocada em evidência, tornando-se às vezes, o próprio tema de discussão.

Evidenciar algo que antes passava despercebido, como nos lembra a *Repórter de Bairro*, ou utilizar o tempo real pela câmera aberta, não significa estar a serviço de uma revitalização daquela relação aurática, mas a serviço da expressão e da criação. Ou seja, se a TV de massa está ligada a determinados jogos de interesses, a TV comunitária utiliza-se deste mesmo suporte, não para levar a realidade à população - seja ao vivo ou em material editado - mas para colocar em pauta outros interesses. Aqui, o que está em questão não é o lado onde se encontra a verdade, mas onde se dão os jogos de poder. Segundo Firado Silva (2000) fazer TV comunitária é possibilitar dizer: "eu também tenho poder":

"Quando você começa a usar, quando você começa a inserir o vídeo na sua vida, no seu cotidiano, na sua existência, ele passa a ser um instrumento para a autonomia, um meio de mediação para a auto-referência, para se pensar, para se produzir melhor, meio de ser outra coisa, de ultrapassar aquilo que você é. Acho que isso que é o mais interessante na tecnologia, pois por mais que ela tenha sido inventada por alguém, por mais que alguma empresa detenha o poder sobre os padrões, o nosso uso, independentemente dessas amarras, pode lançá-la num outro rumo, num outro lugar, numa outra vida. Então nós podemos ter poder." (p.185, 186)

A telerrealidade de Sodré nos parece mais próxima aos fenômenos aqui analisados, pois distancia-se da hiper-realidade de Baudrillard, ou do Visual de Debray, na medida em que, na telerrealidade, o reengendramento das relações humanas, via imagem da TV, mesmo que se coloque como um projeto hegemônico, não se realiza totalmente:

"A telerrealidade é um modo de reorganizar – de gerir, a partir das novas exigências do processo de acumulação capitalista em sua fase monopolista – o espaço e o tempo sociais. Isto não significa que a vida social seja assim ressocializada por inteiro, mas que os simulacros da sociedade pós-industrial dispõem de um projeto hegemônico dessa magnitude" (Sodré, 1984, p.34 - grifo nosso)

Na telerrealidade, a alteridade ainda é possível, visto que a atribuição de vida própria e autônoma aos simulacros da ordem signica, quando analisada em termos de seus desdobramentos em práticas sociais, não se realiza totalmente. O fato da TV se vender como realidade, onde nada mais lhe possa ser exterior, não significa que os sujeitos a vejam dessa forma. Vimos, por exemplo, as críticas dos jovens da TV Maxambomba. O público, muitas vezes, desconfia do que vê, desautoriza a passividade, à revelia do ideal hegemônico da TV.

Estas experiências em TV comunitária, a nosso ver, se inserem no paradigma imagético, não por uma questão puramente técnica, mas por constituírem verdadeiras relações de alteridade: alteridade entre a TV comunitária e a de massa, entre os jovens ou usuários que criam os vídeos/ programas e o público, e principalmente, alteridade entre eles e as imagens produzidas como forma de expressão.

A metodologia da "câmera aberta", em forma de diálogo, onde participam os produtores e os espectadores, já teria colocado em pauta a alteridade. Muitas vezes essa relação é redobrada e problematizada, a exemplo da exibição do vídeo "Camisa-de-Força", na Cinelândia, mesmo local de sua gravação⁵⁹. Na "câmera aberta" realizada após a exibição, o público era convidado a vestir a mesma camisa de força do ator-paciente visto no vídeo. A imagem na tela ganha sobrevida no "câmera aberta" para ser problematizada. Da alteridade com a imagem vai-se à alteridade produtores-público de corpo presente.

Ajuizamos ainda que, mesmo quando a TV de massa se coloca como pura visualidade, como hiperrealidade, há ainda uma relação com a imagem, há alteridade. O visual nos atinge, mas não substitui a alteridade da imagem, da mesma forma como essas novas relações espaciais não dissolveram o contato. A imagem da TV produz subjetividade, mas não é a única, ela confronta-se com outros universos de referência que nos circulam: família, escola, trabalho, relações de vizinhança, etc. A alteridade torna-se assim inevitável.

⁵⁹ Esta análise surgiu na conversa de devolução com a equipe da TV Pinel, onde eles nos trouxeram essa experiência na "câmera aberta" do vídeo "camisa de força". Esse vídeo, citado no capítulo 1, tem o formato do "povo fala" onde os transeuntes, ignorando-se a cena do paciente vestido de camisa-de-força sendo levado, era simulada ou não, começam a se pronunciar sobre a violência e a exclusão social vivida pelos pacientes psiquiátricos.

Caiafa (2000) recorre à análise de Deleuze e Guattari a respeito do capitalismo, onde podemos enxergar alguma afinidade com nossa interpretação da mídia:

"O capitalismo não se expande - multiplicando os canais, penetrando nos níveis mais moleculares, dilatando-se complacente para admitir o que quer ~~neutralizar, inventando, reutilizando~~ - sem oferecer perigo para si mesmo [...] É como se a esperteza micropolítica do capitalismo pudesse ser utilizada contra ele em alguns momentos" (p.61)

Apesar de pretensão hegemônica da TV de massa, novos usos são nela colocados. ~~A TV nossa de cada dia muitas vezes nos oferece programas de~~ qualidade e de crítica social, mesmo que depois estes venham a ser capturados pelo padrão hegemônico do mercado. A TV precisa de novidades, mesmo que depois elas sejam edulcoradas e docilizadas para caber em seu formato típico. Exatamente por atuar também no plano da subjetividade, a TV, como uma micropolítica, pode ser utilizada criticamente contra ela própria. Reprodução e experimentação podem coabitar o mesmo espaço da telinha.

Guattari (1992) denunciou o falso nomadismo da subjetividade contemporânea, que, a nosso ver, a TV ajuda a perpetuar:

"Tudo circula: as músicas, os slogans publicitários, os turistas, os chips da informática, as filiais industriais e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar [...]. Os turistas, por exemplo, fazem viagens quase imóveis, sendo depositados nos mesmos tipos de cabine de avião, de pullman, de quartos de hotel e vendo desfilar diante de seus olhos paisagens que já encontraram ~~em~~ vezes em suas telas de televisão, ou em prospectos turísticos. Assim a subjetividade se encontra ameaçada de paralisia." (p.169 - Grifo nosso).

Se, por uma lado, em maiores ou menores proporções, a TV pode ser responsabilizada como um poderoso dispositivo na globalização e homogeneização de costumes, valores e modas, por outro, também proporciona a abertura para outras formas de conhecimento e de saber, numa cultura como a brasileira, onde boa parte da população passou do analfabetismo absoluto à "alfabetização" pela imagem, saltando a etapa da palavra (Novas 1999 [1991]). Seria, portanto, inócua negá-la como um fato da cultura contemporânea⁶⁰.

⁶⁰ Debray (1992), por exemplo, coloca cinema e TV como inimigos íntimos, tendo em vista que, mesmo sendo responsabilizada pela morte do cinema, a TV também proporcionou a multiplicação da audiência dos filmes, principalmente em países do Terceiro Mundo, onde a maior parte da população não pode pagar o preço de seu ingresso: "Assim, através da compra dos

Nossa análise da subjetividade e da imagem não visa ser uma "via de mão única": da imagem que produz subjetividade, mas também o seu inverso, da subjetividade que produz imagem, haja vista, por exemplo, as pesquisas de mercado e de audiência para atender o gosto das "massas" no sentido de atender a ilusão de singularidade, ou dos sentidos diversos que sujeitos, individual ou coletivamente, fazem do uso da televisão.

Assim, a discussão da inserção da televisão como um dos baluartes mais potentes da cultura da imagem, não traduz uma posição que visa mapear o enrijecimento da subjetividade contemporânea não mais aprisionada pelos muros da sociedade disciplinar, mas pelas telas de TVs espalhadas pelos quatro cantos do planeta. Concordamos, ao contrário, com Deleuze (1992), na sua reflexão sobre quais forças seriam mais coercitivas, a disciplina ou o controle? Diz o autor: "Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições." (p.220). É nesse sentido que investigaremos, a seguir, a relação entre TV de massa e TV comunitária.

direitos de difusão, a TV sustenta financeiramente a produção, converte em tesouro uma gama de filmes, multiplica a audiência. Ela chega ao Terceiro-Mundo, com o videocassete - o cinema a domicílio dos mais desfavorecidos - como uma reprodução que leva o museu para o interior do quarto de um estudante". (p.174) Tradução da autora. No original: "Ainsi, par le biais de l'achat des droits de diffusion, la télé soutient financièrement la production, convertit en trésor un portefeuille de films, démultiplie l'audience. Elle apporte dans le tiers-monde, avec la vidéocassette, le cinéma au domicile des plus défavorisés, comme la reproduction entreposait le musée dans la chambre de l'étudiant." (p.423)

Atratores Estranhos: A Relação TV de Massa e TV Comunitária

"A TV comercial pega mais assim para o lado de quem tem dinheiro, quem pode pagar. A TV comunitária não, ela já quer saber mais o lado das pessoas, já pega a realidade da vida, a realidade do que está acontecendo. Agora já a TV comercial já pega tudo que eles estão sendo pagos para pegar, para poder passar, eles estão sendo pagos para passar tudo. A TV comunitária não, já pega tudo que é verdade, que está acontecendo. Essa é a diferença." (Gisele, aluna do Projeto de Capacitação em Produção de Vídeo da TV Maxambomba).

A fala de alguns alunos do projeto da TV Maxambomba parece transferir o ideal de veracidade das TVs de grande porte, para a TV comunitária. A TV de Nova Iguaçu, preocupada em retratar os problemas cotidianos da região, apostou numa linguagem predominantemente jornalística, conforme se vê nos enunciados destes jovens:

Douglas - "A TV comercial visa mais o desenvolvimento deles. Eles procuram fazer para eles, fazer coisas que beneficiam a eles. Não querem saber das pessoas. E a TV comunitária já procura mais a comunidade, as escolas, os jovens, o que acontece o que deixa de acontecer. A TV comercial não vai fazer isso: vai chegar aqui na Baixada Fluminense, aqui em Santa Rita e falar o que está acontecendo? Vê se eles põem um telão na praça para falar de algum assunto sobre sexualidade? Eles não fazem isso!"

Bruno - "Eu acho que a TV comunitária ela pensou no todo, assim na gente. Então, aquelas pessoas que pensam assim, se eu estou sabendo de uma coisa que é importante para mim eu vou espalhar para os outros [...]. E no caso da TV comercial, se, vamos supor, a Manchete que é uma rede assim comercial fraquinha, se ela tem uma reportagem da boa mesmo ali, que vai dar audiência, a Globo vai pagar milhões a ela para poder aparecer aquilo. Agora a TV comunitária não... A comunitária tem o prazer de passar aquilo de graça, a informação da AIDS. A comunitária está preocupada com a gente, isso a gente sente. Eles falam: 'por favor, gente, não esquece de camisinha. Vocês garotas, por mais que estejam aí, a vontade, tomem uma pílula'. Explica o máximo. A comercial não, só quer saber de dinheiro no bolso!!!"

Daniele - "Na comunitária você trabalha com as pessoas que você vê, que você convive. Agora estas TV's grandes a gente não convive com ninguém, a gente não sabe. A gente vai fazer aquilo que está ali [...]. Agora a TV comunitária já procura passar mais para a gente, coisas a gente tem que aprender, eles envolvem mais aqui, na Baixada. Agora lá não, eles querem saber do dinheiro lá e acabou."⁶¹

⁶¹ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

O confronto com a TV de massa é evidente em diversos momentos das entrevistas realizadas com estes jovens. Nestas discussões, embora a TV comunitária apareça quase sempre como a “mais próxima de suas realidades”, verdadeiro espelho da comunidade, Wagner (aluno) chama atenção para o seguinte: assim como as TVs de grande porte, a TV comunitária é menos uma superfície refletora, representativa da realidade, mas também está sujeita a aumentar e até mesmo criar, “inventar” os fatos de acordo com seus próprios interesses:

Douglas - “De uma certa maneira, no caso aí da reportagem, eles de um certo jeito aí eles, [TV de massa] podem estar até falando a verdade, mas que eles aumentam um pouquinho eles aumentam, de uma certa maneira eles sempre estão aumentando!”

Tatiane - “É isso que eu ia falar... aumentam sim, mas é assim, para dar mais gosto!”

Wagner - “Mas olha só uma coisa [...] não sei que dia que a gente estava fazendo lá o nosso jornal, nós tivemos que inventar, porque eles deram uma resposta tão curta que não ia caber no jornal. A gente tinha que prolongar a história, como a gente tinha ido no mesmo lugar que eles foram, nós aumentamos mais a história deles. Então aí eu penso, o jornal aumenta porque eles tem os seus problemas”.

Tatiane - “Tem isso também, mas alguns gostam de aumentar por maldade mesmo!”

Esses jovens evidenciam a diferença de finalidade da TV de massa e da TV comunitária, buscando não um contraponto entre duas emissoras de TV, em guerra pela busca de audiência, mas de duas formas distintas de fazer TV. Entretenimento, ilusão, velocidade e lucro seriam características das TVs de grande porte, enquanto que a proximidade, educação, realidade e informação responderiam ao papel específico das TVs comunitárias. Portanto, uma visaria ao sujeito consumidor e a outra ao sujeito cidadão. É preciso interrogarmo-nos, em termos não só de videoesfera propriamente dita, mas da subjetividade engendrada: estariam estas duas formas de fazer TV ocupando campos diametralmente opostos? Caberia à essas TVs comunitárias retratar a “verdadeira realidade” daqueles normalmente excluídos nos meios de comunicação de massa, seja os jovens moradores das periferias, ou os usuários do sistema de saúde mental? A classificação das diferentes formas de fazer TV pode auxiliar no debate.

Em 1976, René Berger em seu livro *La Télé-fission: Alerte à la Télévision* propôs uma classificação da videoesfera, utilizada posteriormente por autores brasileiros (ver Machado 1997 [1988], Santoro, 1989). Nesta, o autor considerou menos os critérios quantitativos, como tamanho e alcance da recepção, que a experiência televisual em movimento, a complexidade dos aspectos estéticos e políticos em que estão implicadas formas distintas de estrutura de comunicação e de relações sociais. Assim, Berger pensou a videoesfera sob três formas distintas: Macro, meso e microtelevisão.

A macrotelevisão ou televisão de massa inclui tanto as TVs oficiais e nacionais na Europa, como as comerciais no modelo americano. Em ambas, a alma é a propaganda, quer de produtos de consumo, no caso americano, quer de valores institucionais, no modelo público europeu. A estrutura de funcionamento é *one way* ou unidirecional, isto é, a difusão de uma emissão hegemônica em que se conectam milhões de receptores isolados. O esquema de operação é do tipo homeostático: variações internas e externas devem servir para manter seu equilíbrio nos limites estabelecidos. Para garantir sua eficácia, pesquisas de audiência são realizadas. Assim, seus propósitos clássicos de informar, educar, divertir devem se definir no interior dos limites de sua grade, programas e gêneros (informação, dramático, variedades, jogos, etc). Segundo Berger, devido a esta macroestrutura, até mesmo os programas voltados à educação, tenderiam à instrução programada, reproduzindo a relação hierárquica professor-aluno, favorecendo a transmissão de um saber enciclopédico, ao invés de privilegiar o desenvolvimento da capacidade crítica. Desse modo, a macrotelevisão aparece menos como um agente de comunicação, supondo troca, que um aparelho de difusão da organização socio-cultural e política dominante.

O segundo campo da experiência televisual é a mesotelevisão, que compreende as TVs a cabo e as televisões de médio e pequeno alcance, como os canais UHF, as tevês regionais ou locais, voltadas para um público mais diferenciado. Berger faz referência às experiências canadenses, americanas e européias que, ao propor uma nova estrutura na sua divulgação por cabo, acabaram por engendrar um novo tipo de relação social a partir de sua veiculação. Ao invés de encontrarmos emissor de um lado e receptor de outro, esta hierarquia é rompida, e a relação é de *interlocutores*. Em muitos casos, não há distinção entre profissionais e amadores na feitura dos programas. Os papéis

são intercambiáveis e o cidadão encontra-se alternadamente diante da tela e no ar. O modelo não é mais homeostático, mas cibernético, favorecendo a diversidade regional e a multiplicidade. Ao invés de tender à difusão da cultura dominante, ela encoraja o respeito às diferenças e o encontro com que está próximo, assegurando a todos o direito à palavra. Por outro lado, devido à precariedade e ao amadorismo de seus programas, a mesotelevisão foi criticada não só por especialistas como pelo próprio público:

"Mas é também necessário que o público faça sua aprendizagem, não sem erro, nem hesitação, visto que frequentemente os espíritos respeitados e mais advertidos mostram-se estranhamente reacionários, minimizando as experiências inovadoras ou as acusando de malfeitas, sem perceber que é exatamente este malfeito que representa a aposta de uma tentativa promissora. Se então um certo 'amadorismo', ou pelo menos o que se convencionou se chamar como tal, é inerente a meso-televisão, é provável que ganharemos mais se interrogarmos sobre essa condição particular da experiência ao invés de condená-la em nome de uma concepção profissional que remete à um outro tipo de cultura, geralmente já caduca." (Berger, 1976, p.195).⁶²

O autor, porém, aposta nesta precariedade como um trunfo desta TV que não participaria do jogo semiológico da macrotelevisão. Para Berger, o que está em jogo nesta forma de fazer TV, onde profissionais e amadores se confundem, é a proximidade. Na mesotelevisão o debate se transforma em encontro e a retórica cede ao contato:

"Para além da significação, para além da competência, para além da autoridade, para além do raciocínio e da lógica, outras qualidades tornam-se relevantes, que só podem aparecer em favor de laços de familiaridade existentes entre os habitantes de uma mesma localidade, de uma mesma região." (ibid. p.197).⁶³

⁶² Tradução da autora. No original: "Mais c'est aussi bien au public à faire son apprentissage, non sans errance ni hésitation, d'autant que très souvent les esprits réputés les plus avertis se montrent étrangement réactionnaires, minimisant les expériences novatrices ou les accusant de 'maladresse', sans voir que c'est cette maladresse elle-même qui est le gage d'essais prometteurs. Si donc un certain 'amateurisme', du moins ce que l'on est convenu d'appeler tel, est inhérent à la meso-télévision, il est probable qu'on gagnera davantage à s'interroger sur cette condition particulière de l'expérience plutôt que de la condamner au nom d'une conception professionnelle qui renvoie à un autre type de culture, généralement déjà périmé." (Berger, 1976, p.195)

⁶³ "Au delà de la signification, au delà de la compétence, au delà de l'autorité, au delà même du raisonnement et de la logique, d'autres qualités se font jour, qui ne peuvent apparaître qu'à la faveur des liens de familiarité existant entre les habitants d'une même localité, d'une même région." (ibid, p. 197)

Berger não hesita em chamar tal forma de fazer TV, de experiências comunitárias, visto que elas estão circunscritas a um espaço geograficamente bem restrito, e a relação de interlocução, onde há uma experiência de vida em comum, reinstaura, ao contrário da macrotelevisão, o sentido próprio da comunicação que supõe a troca.

O terceiro modelo colocado pelo o autor é a microtelevisão, que envolve, desde os pequenos grupos que utilizam equipamento portáteis de vídeo para a divulgação em circuito fechado, até os experimentos relacionados à vídeo-arte, facilitados pelo barateamento dos custos da tecnologia e de equipamentos. Tal fator gerou modificações na estrutura da comunicação eletrônica, onde a relação não é mais nem de transmissor e receptor, nem de interlocutor, mas de *interoperadores*. A divulgação é ocasional, muitas vezes reduzida à área de um grupo, através de telas-móveis como vídeo-carros. A microtelevisão permite não só dar um conteúdo novo às noções de educação, de democratização, de informação, mas principalmente coloca em prática a criatividade, onde a cultura deixa de ser algo que se recebe, para tornar uma atividade em qual todos participam e criam. O modelo da microtelevisão não é nem homeostático, nem cibernético, mas configura-se como um sistema aberto:

"Câmera na mão, o operador é, com efeito, capaz de descolonizar a ~~comunicação estabelecida, de recolocar em causa a fundação do establishment~~, de dissolver a confusão entre a ordem das coisas e a ordem social. Não se trata somente de insurreição; no sentido mais amplo, o vídeo permite colocar os ~~mecanismos mentais, os mais experimentados para conduzir nuno a prática da~~ criatividade" (ibid. p.200).⁶⁴

Sem o compromisso com o *establishment*, a microtelevisão representaria um veículo privilegiado para a experimentação de novas linguagens, responsável por uma revolução cultural e estética:

⁶⁴ Tradução da autora. No original: "Vidéo au poing, l'opérateur est en effet capable de décoloniser la communication établie, de remettre en cause jusqu'au fondement de l'establishment, de dissoudre la confusion entre l'ordre des choses et l'ordre social. Non pas qu'il s'agisse d'insurrection seulement; au sens le plus large, la vidéo permet de s'en prendre aux ~~mécanismes mentaux les mieux éprouvés pour conduire à la pratique de la créativité~~." (ibid. p.200).

"Todas as formas, privadas de seu equilíbrio, passam a oscilar; categorias, relações, definições, tornam-se instáveis. Informação e contra-informação estão igualmente à vontade no eletrônico, que reúne tão bem o 'marginal', visto que não há mais centro nem autoridade. As noções definidas pela língua perdem sua forma estanque. Um mesmo fluxo arrebata conceitos e símbolos". (ibid. p.201).⁶⁵

Enquanto que, em Berger, cada forma de fazer TV ocupa um campo definido por suas relações sociais implicadas, cabendo à macrotelevisão a reprodução e a passividade, à meso a possibilidade de educação, divulgação da cultura local e cidadania, e à micro o lugar da experimentação e da criatividade. Wolton (1990) defende a macrotelevisão também chamada de TV geralista como o lugar privilegiado do exercício do laço social, devido à variedade que ela proporciona e ao grande público alvo que atinge, funcionando como dispositivo agregador de identidade nacional. Este autor francês recorre à TV do Brasil para dizer:

"A televisão brasileira ilustra quase à perfeição a minha tese sobre o papel essencial da televisão geralista. Nela encontramos, com efeito, o sucesso e o papel nacional de uma grande televisão, assistida por todos os meios sociais, e que pela diversidade de seus programas constitui um poderoso fator de integração social. Ela contribui também para valorizar a identidade nacional, o que constitui uma das funções da televisão geralista." (p.153).

Para a análise deste autor, referindo-se à Rede Globo, é irrelevante o fato de tratar de uma TV privada, pois ao seu ver, este canal obedeceria as normas dos serviços públicos. Defensor da TV geralista, a TV fragmentária (que, a grosso modo, corresponderia à mesotelevisão de Berger), mesmo garantindo uma comunicabilidade maior, pois se conecta mais diretamente com os anseios de um determinado público específico, ao se especializar num determinado gênero (jornalismo, religião, música, etc, a exemplo dos canais a cabo), perderia, enquanto instrumento mobilizador do laço social, função tão cara à televisão, que não se deve perder de vista.

A partir do modelo apresentado por Berger e por Wolton, algumas considerações precisam ser feitas. Os projetos de TV comunitárias inserem-se, na classificação de Berger, no modelo da microtelevisão. A TV Maxambomba e a

⁶⁵ Tradução da autora. No original: "Toutes les formes, privées de leur assiette, se mettent en branle; catégories, relations, définitions deviennent instables. Information et contre-information sont également à l'aise dans l'électronique, qui rallie aussi bien les 'marginiaux', puisqu'il n'y a plus de centre ni autorité. Les notions définies par la langue perdent leur étanchéité. Un même flux emporte concepts et symboles." (ibid. p.201).

TV Pínel têm como características a abrangência, circunscrita a um grupo, com divulgação e exibição de seus programas em videokombi ou em pequenos auditórios, como do Instituto Philippe Pínel. O processo de produção é distinto tanto da macro como da mesotelevisão, pois a metodologia participativa de seus projetos permite uma relação de *interoperadores*, isto é, há não só uma indistinção entre profissionais e amadores, onde a comunidade tanto pode estar ora fora ora dentro da tela, como também é ela a responsável por todo o processo de criação, da pauta à exibição, passando pela filmagem, direção e edição. Por outro lado, apesar da busca da expressividade também assumir um papel importante nessas TVs, elas, ao se colocarem como instrumento de educação e de cidadania, se aproximariam da perspectiva da mesotelevisão. Para Wolton, seria impossível tais projetos de TV comunitária funcionarem como um dispositivo de laço social, pois desfavoreceriam a identidade nacional, trunfo da TV geralista. Contudo, retornando à recusa identitária proposta por Rolnik (1997) na problematização da subjetividade, tais experiências podem atuar em prol das minorias, quebrando o poder dos monopólios.

Para Caiafa (2000), a grande questão que se coloca no Brasil é a quebra dos monopólios dos meios de comunicação de massa que, favorecidos por uma lei pouco clara, pertencem aos mesmos grupos que governam o país:

“Quando um serviço de utilidade pública é norteado antes de tudo por objetivos comerciais, é claro que o principal interesse é vender e fazer consumir. E é preciso no mesmo lance gerar uma expressão padronizada que produza em nós não só a ignorância que eles por sua vez vão nos atribuir, mas os afetos mais conservadores, o desejo mais reacionário. O capitalismo depende cada vez mais dessa produção de subjetividades conformadas” (p. 57)

Fazendo coro à crítica de Caiafa, podemos tecer algumas restrições acerca destas classificações. Primeiramente, pensando em termos de Brasil, é discutível colocar a TV Globo, a TVE ou TV Cultura no mesmo patamar de macrotelevisão. Embora a TV comercial e a TV estatal tenham como alma a propaganda, quer seja de produtos ou valores, o caráter comercial, dentro da lógica do consumo, visa, a grosso modo, formar o sujeito-consumidor — e isso os jovens da Maxambomba apontam com destreza — enquanto o canal estatal visa o sujeito-cidadão, marcando uma diferença qualitativa na programação, que, segundo Berger, aparece circunscrita apenas ao modelo de mesotelevisão. Porém, em

ambos, o acesso público, brevemente discutido no primeiro capítulo, permanece restrito.

Outra questão da realidade brasileira que também merece ser levantada, refere-se ao fato das tevês a cabo, a despeito da diversidade de qualidade entre elas, não se preocuparem com regionalização da televisão, muito menos com o dispositivo comunitário. Ademais, em sua maioria, elas são controladas pelos mesmos grupos e corporações da tevê aberta, o que nos leva a questionar mais profundamente tal classificação⁶⁶. No caso brasileiro, é necessário aproximar a macro e a meso televisão, não em termos de abrangência, pois é preciso pagar para ter acesso à tv a cabo, limitando-a às classes médias, mas, em termos de reprodução dos interesses político-econômicos, colocando ambas, macro e meso televisão, no mesmo campo ideológico, destinadas, via de regra, aos mesmos usos. Também nas TVs a cabo temos canais mais voltados para o sujeito-consumidor e outros para o sujeito-cidadão.

Por sua vez, o canal comunitário da TV a cabo (canal 14 - NET Rio) que, em princípio, representaria um veículo de divulgação de experiências de TV comunitária, numa estrutura meso, tem apresentado, de fato, um aproveitamento precário. As tevês comunitárias não participam da estruturação de sua grade de programação, muito menos de sua linha editorial, ou de qualquer instância de debate. O canal comunitário a cabo tem sido um espaço infimamente aproveitado pelas comunidades. A sua estrutura é verticalizada, que, em nada, deixa a dever à macrotelevisão. A existência de um canal comunitário numa TV a cabo aparece como "primo pobre", onde a concessão parece um favor⁶⁷.

Por fim, o último ponto sob o qual gostaríamos de nos deter: Berger enfatiza que essa classificação, na realidade, representaria três patamares de uma mesma espiral. A macrotelevisão se endereça ao ser-estático que nós somos, enquanto pertencentes de uma sociedade de massa. A mesotelevisão aspira reestruturar as relações humanas, no nível do lugar mais prosaico que é a cidade ou região no qual percorremos cotidianamente. Já a microtelevisão visa encontrar o primeiro motor da existência, a criatividade, a inventividade nela mesma. No

⁶⁶ A Rede Globo por exemplo, lidera não só o mercado das TVs abertas com 197 emissoras por redes, como também o mercado das TVs por assinatura, com 1.739.000 assinantes, enquanto a TVA, sua principal concorrente, possui 639 mil. Fonte: Novaes (org) (1999 [1991]).

⁶⁷ As dificuldades do canal comunitário a cabo foram discutidas no primeiro capítulo.

entanto, a nosso ver, esses três tipos de televisão, mesmo respeitando suas especificidades, mantêm na verdade um diálogo fecundo, ora em nome de uma afirmação pela diferença, ora como fonte inspiradora. E é sobre este ponto que gostaríamos de nos aprofundar, especialmente a respeito da relação entre a TV de massa e a TV comunitária.

Tanto o projeto de "Capacitação de Jovens em produção de vídeo" da TV Maxambomba, como a TV Pinel nascem de um compromisso de produzir, através da linguagem da TV, relações menos estereotipadas, seja com relação aos moradores da Baixada, seja com relação à loucura. Isto se evidencia quando, por exemplo, os jovens da Maxambomba relatam que normalmente a televisão só dá visibilidade à região quando se trata de violência e miséria. A crítica às formas de abordagem do jovem, da Baixada e da loucura feitas pela TV de massa, encontra-se presente em seus depoimentos:

Bruno- "A mídia hoje em dia está atrás de uns negócios trágicos de batida, de roubo... Se acontecer um roubo aqui, um desastre eles vêm correndo. É igual urubu. Tem uma carne seca aí, um troço podre, eles vêm em cima, eles só querem troço podre. [...] Se uma pessoa daqui estiver drogada e matar um monte de gente ali no supermercado vai vir a mídia, vai falar na Baixada, já fala Baixada, por uma pessoa a gente leva fama de...."

Daniele: "Baixada eles nem olham...."

Leandro: "Eu assisti uns dias aí entrevista na Baixada. Era para falar sobre grupo de seqüestros que se formavam aqui, e de cativéis que tinha aqui na Baixada. Só para isso, que eles não falam... E outra coisa quando eles falam também só nesses casos quando vem Prefeito, Deputado, para vir falar que construiu, asfaltou estrada aqui ali. Só para isso, só para benefício próprio, eles só falam em benefício próprio".

Dizine: "Agora se for para criticar a Baixada é com eles mesmo, coisas que não tem nada ver eles vão falar o tempo todo porque é na Baixada, agora coisas que eles tem que falar, que eles tem que ajudar, eles não falam." 68

Para este grupo de jovens, não se trata de negar esta realidade, uma vez que estes temas são também presentes em suas produções, como, por exemplo, no vídeo "Violência pra quê?". O que eles reivindicam é a abertura de possibilidades de outros campos de existência. Turismo, cultura, lazer e sexo são igualmente temas que fazem parte de seus vídeos, cuja abordagem pode ser através de uma ficção sobre um grupo de pagode da região, o "Pagodeando"; uma reportagem,

68: Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

ficção e animação sobre sexualidade na adolescência do "Previna-se" e do "Sexo Protegido: Vida Garantida"; ou uma reportagem ecológica sobre uma reserva florestal da região, no "Cultura e Lazer em Tinguá".

Estes jovens também criticam o tratamento dado aos programas da TV de massa voltados à juventude:

Daiane- "Eles acham que os jovens só servem para gastar dinheiro, para namorar, para ir para o shopping, para ter aquele grupinho conversando. Não pensa que o jovem pobre precisa de um estudo, precisa de um trabalho. Agora eles não, os jovens da televisão já tem tudo, o dia todo".

Daniela- "A própria Malhação..."

Gisele- "Agora Daiane, você me diz, da outra vez que a gente estava tendo um debate na sala. Nós estávamos falando que eu gostava de programa de televisão. As pessoas falaram assim: 'só aparecem fulano para cima e para cá, fulano indo para o shopping, ninguém fala em estudar!' E agora, na nova fase de Malhação? Está tendo programa nas escolas!"

Daniela- "Mas não é da maneira da gente. É maneira deles, maneira dos ricos. Eles não põem pobre ali, por que não? Já tem o preconceito porque... eles pensam que rico só serve para isso, para gastar dinheiro. Pois se tu vê ali na Malhação a escola não tem nada a ver, escola daquele jeito!"

Leandro - "Pobre aparece como faxineiro!"

Daiane - "Eu não pareço com nada disso!"

Leandro - "Eles mostram outro tipo de jovem."

Daniela - "Eles acham que a gente é ladrão, é analfabeto, não serve para nada, a gente com 17 anos para arrumar um emprego é um sacrifício. A gente não consegue. O rico não, com 17, com 17 está lá trabalhando com o papai, enquanto a gente luta por aquele trabalho. Tem jovem com 16 anos que está trabalhando em casa de família, lavando roupa, enquanto o rico está lá, sentado com os coleguinhas, indo para o shopping. Eu não, apesar de que eu gosto. Vai dizer que você não gosta de ir para um shopping de dia? Mas se eu pudesse... Eu não! A gente tem que lutar por aquilo, para arrumar um dinheiro para ir para o shopping, tem que suar para ganhar R\$10,00..."

Gisele- "Eu não ligo se eles criticam ou não criticam..." 69

Apesar das opiniões não serem consensuais, visto que Gisele defende os programas voltados para a sua idade, estes jovens são claros ao evidenciar a ineficácia da TV de massa como um vídeo-espelho. Daiane comenta: "Eu não pareço com nada disso". A TV, ao estipular um padrão médio, naturaliza a juventude, desterritorializando-a do contexto de sua experiência histórica, cultural e econômica. Respalçada em ideais burgueses, ela exclui o cotidiano

desglamourizado destes jovens moradores da Baixada, e que, talvez por isso mesmo, não merece ser registrado. Por outro lado, eles também idealizam a "vida de rico" homogeneizado numa existência única, isto é, os ricos vivem para comprar. Daniele critica a forma de ser dos ricos, mas revela que, no campo desejante, também participa dos mesmos códigos do consumo: "apesar de que eu gosto. Vai dizer que você não gosta de ir para um shopping de dia? mas se eu pudesse..."

Os mesmos jovens que elaboram críticas severas à imagem que a TV de massa ajudou a construir, sobre a Baixada e o jovem, também assumem a vontade de trabalhar numa grande emissora de TV. Confrontados nas entrevistas com a questão do que fariam, caso entrassem numa grande emissora de TV, parecem perplexos e respondem: "É uma boa pergunta". Outros se defendem:

Gisele- "A gente vai virar o outro lado, vai conhecer como é que é lá dentro, como é que eles montam aquilo tudo, a verdade mesmo que está por trás daquilo tudo".

Tatiane- "A gente só sabe a metade da história..."

Bruno- "É o caso do Canal Futura. Eu pensava de um jeito, mas quando chegou lá era totalmente diferente..."

Tatiane- "Tem que fazer aquilo, querendo ou não. Tá ganhando dinheiro..."⁶⁹

A TV Pínel, como se viu, nasce com o objetivo de mudar a imagem que se tem da loucura. A maneira como a doença mental é tratada na grande mídia, próxima à periculosidade ou à invalidez, parece incomodar. Vejamos estes enunciados:

Edivaldo- "É o seguinte, a tevê estereotipa um pouquinho o louco. O louco geralmente aparece como improdutivo, como aquele cara que tem uma característica que todo mundo percebe. Fica assim, alguma coisa, sempre apareceu assim. Eu por exemplo, eu passo também por aqui, eu sou usuário. Eu posso aparecer normalmente na televisão, mas não como eles mostram em novela, geralmente em reportagens que fazem. O louco quase não fala, geralmente quando fala é pra ser motivo de chacota, engraçado, algum tipo estereotipado ou então internado, jogado em manicômios, asilados, essas coisas assim. Eu acho que a tevê..."

⁶⁹ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

⁷⁰ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

Janjão- "Foi o Marco Nanini que surtou e ficou louco em 'Andando nas Nuvens' e ele só queria ficar em casa tranquilo. Ninguém podia aborrecer ele. Não podia mais trabalhar. Ele tinha que ficar internado..."

Edivaldo- "No início a minha família tava assim também, mas eu não tava agüentando [risos]: 'Pô, você vai ficar em casa sem fazer nada!'"⁷¹

Tais estereótipos também são reproduzidos nas próprias reportagens das TVs de massa sobre o trabalho destas TVs comunitárias. A luta política dessas TVs tendem a ser despotencializadas, preponderando, a grosso modo, ora o tom exótico, ora o enfoque individualista:

Edivaldo - "Teve uma menina que veio fazer entrevista aqui. Aí a menina virou e começou a conversar comigo. Eu tive uma crise, fui internado. Ela pegou: 'como é que é quando você tem crise?' 'Eu só tive uma crise!' 'Não, tudo bem. Mas como é que quando você tem crise?' Toda hora, insistiu que eu tinha mais de uma crise. E eu só tive uma crise!"

Filé - "O jornalista é formado no veículo, na emissora, pra confirmar uma coisa que eles acreditam. Ele nunca vai lá investigar nada. Ele vai lá porque ele quer um louco: 'Eu queria que vocês pegassem a câmera agora. Não tem nenhum doido assim engraçadinho, que eu possa gravar?' Quer dizer, ele já tem uma idéia pré concebida e eles vêm aqui pra confirmar isso. Isso é de toda a mídia, não é da pessoa que vem só. As mídias fazem assim, porque elas tem um compromisso não é de mostrar nada de novo. É um compromisso de reforçar uma coisa que eles acham que a sociedade acredita e que eles querem reforçar essa idéia. Agora uma coisa que eu acho interessante é que, nessa proposta da TV Pinel de trabalhar com a sociedade, na perspectiva de mudança da imagem da loucura, fez também ter uma relação com a mídia de educação, entre aspas, que aqui a gente sempre discutiu se recebia ou não determinadas emissoras. Nunca houve um fato de alguém chegar aqui: 'Olha, sou de emissora tal, falô? Fala aí, vamos gravar? Oh, fulano...' Sempre a gente discutiu formas de como é que a gente ia receber isso."⁷²

Segundo Filé, se hoje as matérias que aparecem na grande mídia sobre a TV Pinel são na maioria das vezes cuidadosas, dando visibilidade ao trabalho desta TV comunitária, foi na base de conquista. Para gravar ou fazer qualquer tipo de reportagem, seja a grande mídia, seja pesquisadores, é preciso agendar a visita. A equipe também deve saber previamente os objetivos da matéria ou do trabalho, e o tratamento que estes terão. Mesmo tomando estes devidos cuidados, a equipe

⁷¹ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

⁷² Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

diz não estar livre de assistir, por exemplo, a uma matéria veiculada pelo Jornal Nacional, dizendo que a TV é formada por internos, embora a equipe da TV Globo tivesse sido advertida da diferença entre uma internação e o funcionamento como hospital-dia, e a importância de serem chamados de usuários do sistema de saúde mental. Como os enunciados de um telejornal, com uma audiência abrangente devem ser simples e diretos, visando atingir o maior número possível de espectadores, o uso do termo usuário, que exigiria uma explicação do porquê de sua utilização, é substituído por interno, de fácil e rápida compreensão.

Os jovens do Grupo Fuzuê também vêm com reticência algumas matérias das quais foram personagens na TV de massa. Assim, a história coletiva que está por trás da formação do Grupo Fuzuê, é substituída pela iniciativa heróica da mente de jovens brilhantes. A tendência é revelar uma iniciativa individual, despotencializado de seu caráter político. No entanto, a personalização e o individualismo da subjetividade no discurso de mass-mídia não passa despercebido. Os jovens do Grupo Fuzuê discutem por exemplo a entrevista gravada para o "Planeta Xuxa" durante o curso oferecido pela Maxambomba⁷³:

Gianne – "A tevê comercial, ela é engraçada porque ela tem formas de passar o assunto né? Ela acaba... você que tá dentro do negócio, prestando bem atenção, o que eles tão dizendo nem tudo bate com o que é de verdade. Então ela tem essa diferença. Ela pode mostrar, mas não é o que é. Porque por exemplo, a coisa da Xuxa, se passar, o que vai aparecer é que eu sou uma adolescente assim doida, que resolvi dá uma oficina de vídeo sozinha [...] Porque em nenhum momento, por exemplo, eles pedem que eu fale do grupo, mas eu falei do meu jeito, mas assim, eles vão editar lá. Em nenhum momento eu fale do projeto aqui. Então, quer dizer, eles têm forma de conduzir o discurso. Ele te mostra, mas do jeito dele. A gente também de uma certa forma, a gente conduz, mas a gente opta muito mais pro que é na realidade do que eles. Eu acho que isso é uma das coisas".

Wagner (Grupo Fuzuê) – "Porque eu tava pensando aqui escutando os meus colegas de trabalho falando. Eu tava pensando. O que eles fazem com a gente, a gente faz com eles quando está discutindo mídia. Gente oh, desce a lenha mesmo! A gente vê todo o pontos negativo, sabe né? Só aproveita o que a gente quer. A gente faz isso também, sendo que eles têm mais oportunidade e tem mais pessoas pra ver, porque o nosso programa é pequeno. Falta verba, falta satélite pra fazer nossa transmissão no bairro. Então é isso, quer dizer, eu acho que dos dois lados... eu tô falando a minha opinião. Eu acho que é um jogo de interesses mesmo. A gente quer das pessoas... porque a televisão faz, e ao mesmo eles querem da gente, que a gente pense global. Eles não querem nem saber, né? É o

⁷³ A gravação foi feita como piloto de um quadro do programa que nunca foi ao ar.

que eles acham que é bom! E o que a gente acha que é bom, a gente também passa pro nosso grupo. Eu acho que é um jogo assim."⁷⁴

Em sua fala, Wagner recoloca a questão da verdade, evidenciando que não se trata de veiculação ou de aproximação da realidade que estaria em jogo nas TVs comunitárias. Para ele, trata-se de um embate de campos que são ideologicamente distintos, de "jogos de interesses", em que se inserem as duas formas de fazer televisão.

A nosso juízo, o que está por trás de toda esta discussão é que estas formas de fazer TV não só se colocam em lugares diferentes de uma mesma espiral como teorizou Berger, mas encontram-se num campo verdadeiramente dialógico, no sentido bakhtiniano. Conforme foi visto, o teórico russo redimensionou a linguagem em suas práticas eminentemente dialógicas, onde a verdade está no encontro e confronto enunciativos, no jogo de inúmeras vozes, que, por serem amplas, heterôneas e complexas, permitem o encontro dialógico entre enunciados distantes no tempo e no espaço: "Portanto as relações dialógicas são relações de sentido, quer seja entre enunciados de um diálogo real e específico, quer seja no âmbito mais amplo do discurso das idéias criadas por vários autores ao longo do tempo e em espaços distintos" (Jobim e Souza, 1994, p. 100).

Destaquemos, por exemplo, a maneira como a TV de massa, e mais especificamente, a TV comercial se faz presente nesses projetos. Com base nos resultados desta pesquisa, observa-se que o diálogo TV comercial e TV comunitária se constitui através do confronto de narrativas audiovisuais produzidas com objetivos distintos, explicitando o embate das diferenças culturais, na produção de imagens, por grupos sociais com características diversas. Ao articularmos esses dois modos de produção de imagens, evidencia-se o confronto entre diferentes linguagens e a polifonia destas imagens, ressaltando a pluralidade de posições que se revelam através das vozes ali presentes, em que signos da mídia comercial são recuperados no interior das narrativas dos vídeos comunitários. O cotidiano dos jovens da Maxambomba encontra-se inevitavelmente atravessado pelas imagens da mídia convencional. Este "outro",

⁷⁴ Trecho da entrevista gravada com o Grupo Fuzuê, em 01 de outubro de 1999.

imagem/discurso da TV de massa, que, às vezes, eles procuram repelir, e ~~ambivalentemente os fascina, está presente e é reproduzido em suas~~ vozes/imagens.

Ao contrário da concepção de Berger que viu tanto na precariedade da mesotelevisão, como nas possibilidades criativas da microtelevisão, uma ausência ~~do jogo semiológico da macrotelevisão, nas experiências em TV comunitária, o~~ território semiológico é muitas vezes comum. Noale, participante dos dois projetos, evidencia esta questão em sua fala: "a gente usa muito a TV de massa. É uma referência não só na linguagem, mas até mesmo de técnica. Não dá para ~~você negar isso, quantas vezes eu fiquei observando coisas na televisão para eu~~ tentar experimentar no quadro....⁷⁵"

E o que eles vêem na macrotelevisão? As respostas são as mais variadas possíveis: ~~dentre os jovens da Maxambomba (alunos e Grupo Fuzê), os usuários~~ da TV Pinel e os membros das equipes das duas TVs, há aqueles que gostam de ~~novela. Outros privilegiam os programas jornalísticos como Jornal Nacional e~~ *Globo Repórter*, (ambos da Rede Globo) ou os que se interessam pelos programas ~~de entrevistas como Programa do Jô (Rede Globo) ou Rodar Viva (TVE). Existem~~ ainda os que se sentem atraídos pelos documentários e o programa *Curta Brasil* (TVE). Os humorísticos ~~também são citados como Casseta e Planeta, e Sai de Baixo~~ (Rede Globo), assim como os programas musicais da MTV e os esportivos, ~~principalmente o futebol. Os desenhos animados, os filmes, a programação do~~ SBT de domingo também são citados. Por último, há o grupo daqueles que ~~curiosamente, dizem não ver televisão ou por falta de tempo, ou por não ter~~ paciência para assistir a um veículo que normalmente não aborda nada de novo.

Assim a macrotelevisão faz parte da formação visual tanto daqueles que participam destes projetos como alunos ou usuários, como dos membros da ~~equipe técnica. Dessa forma, também podem ser vários os exemplos desse campo~~ dialógico, onde a TV de massa, ou mesmo a mesotelevisão, para usar a ~~terminologia de Berger, é uma referência e atravessam estas experiências em~~ vídeo comunitário. Vejamos: o vídeo-reportagem *Cães Ferozes* que refletiu a ~~polêmica sobre os cachorros da raça "pit-bulls" dos noticiários da época; o~~

⁷⁵ Trecho da entrevista gravada com a equipe da TV Maxambomba em 25 de maio de 2000.

Pagodeando, pequena ficção sobre um grupo de pagode da região, sendo que o pagode é um dos "gêneros musicais" com maior espaço na grande mídia e na indústria fonográfica brasileira; o formato de ficção como uma pequena novelinha também é explorado no vídeo *Violência pra quê?* e no *Sexo Protegido, Vida Garantida*. Em termos de recursos técnicos audio-visuais, podemos citar o uso do *srob*, que faz a imagem parecer quase quadro a quadro, bastante utilizado em vídeo-clips veiculados da MTV e explorado na abertura do Vídeo *Cultura e Lazer em Tinguá*, ao som de um rock.

Na TV Pinel, *A Indomada*, novela das 8 da Rede Globo, vira *A Endoidada* (agosto de 1997); os meninos DDD do comercial da Embratel se transformam em IPP (Instituto Philippe Pinel) (maio de 1999); a sonoridade sibilante do *ssss*, do comercial de cerveja, é parodiado numa pseudo-propaganda Haldol, medicação muito utilizada por pacientes psiquiátricos (agosto de 1999). Enfim, elementos da mídia televisiva comercial são utilizados de forma muito bem-humorada para falar sobre o cotidiano da doença mental, nos casos citados, pelo uso da paródia, uma forma de visão carnavalizada da vida e do mundo, conforme Mikhail Bakhtin tematiza em sua obra⁷⁶.

No entanto, esse diálogo tão estreito com a TV de massa, algumas vezes aparece como uma espécie de imposição, principalmente na TV Maxambomba, para alguns que se vêem diante do dilema de apenas facilitar o processo daqueles já impregnados pelo modelo da grande mídia, ou então ajudar a conduzir para outro lugar, o que representaria uma intervenção mais explícita do processo grupal na busca de uma linguagem própria.

Noale- "No Rancho Fundo [...] eu ficava achando que as pessoas deveriam ter uma cara mais de jovem nessa programação, deveria ser mais subversiva, mas porra bura, entendeu? E estas coisas não apareciam no programa. Eu ficava super irritada... As vezes eu falava assim: 'Por que esta câmera só pode ser quadrada, se sua cabeça não é assim?'. E aí depois eu fiquei pensando, tem pouco tempo, 'não é por aí, isto é um processo, as pessoas podem querer se expressar desta forma, então não sou eu que devo ter que ficar definindo, determinando que tipo de expressão...' [...] Eu ficava achando que as pessoas queriam, a forma como as pessoas gostavam de se expressar era muito parecida com a TV comercial e isso não me cabia. Eu achava que ela tinha que pensar numa forma diferente de se expressar que não precisava ser aquela comercial, porque se a gente está

⁷⁶ No próximo capítulo, examinaremos a paródia como um gênero discursivo predominante na TV Pinel.

trabalhando alguma coisa é um espaço para as pessoas se expressarem, porque que tem que ser igual a esse modelo?"⁷⁷

Ao contrário, Wagner do Grupo Fuzuê salienta que a grande vantagem da TV comunitária é poder criar modos expressivos distintos daqueles já convencionalmente estipulados pela TV de massa:

Wagner (Grupo Fuzuê)– “A tevê comunitária pra mim assim é, pôxa, é tudo! Porque ela não imita a outra televisão, e se imitasse não teria graça assistir ou fazer. Porque é a oportunidade da gente tá experimentando a todo momento, a todo instante. Você vira a câmera de cabeça pra baixo pra ver como vai ficar, aquilo tudo. Aquele padrão nosso mesmo. Não tem aquela lei assim”.⁷⁸

Em última instância, o trabalho dessas tevês tem procurado se colocar como instrumento de diálogo e de intervenção na relação da subjetividade e as palavras e imagens veiculadas na grande mídia. Seja como “fonte inspiradora” na forma ou no conteúdo, seja como matriz para produção de um desvio, o fato é que os projetos em TV comunitária vêm se distanciando dos objetivos dos primórdios do “vídeo popular”, que se colocava como instrumento de combate à manipulação operada pela macrotelevisão, ou TV de massa. Segundo Lima, a ênfase atualmente tem se colocado em outro lugar.

“Os atores dessa experiência televisiva nos falam de uma TV-espaco público de ser / aparecer, construído na e pela relação comunicativa; e de uma complexa *tecitura e tessitura de sentidos apropriados do convívio com a TV de massa*, que são *reciclados* no processo de *escritura da TV comunitária*. A TV de massa, por sua vez, em seu processo de *homeostase*, apropria-se de diversos elementos da TV comunitária” (Lima, 1997-a p.27).

Se a TV de massa aparece como fonte inspiradora, em nossas entrevistas, os participantes também destacaram a apropriação na macrotelevisão da linguagem da TV comunitária. Guel Arraes, por exemplo, um dos diretores mais inovadores da TV brasileira, responsável por programas como *TV Pirata*, *Brasil Legal* e o *Auto da Compadecida*, dentre outros, da TV Globo, teve em seu currículo passagem pela TV Viva. Mesmo sem uma intervenção direta da comunidade, esta TV comunitária da capital pernambucana tinha a preocupação de levar a TV para a praça, onde a sua linguagem fosse consumida pela população, dela se apropriando com maior intimidade. Segundo Santoro (1989), a

⁷⁷ Trecho da entrevista gravada com a equipe da TV Maxambomba em 25 de maio de 2000.

⁷⁸ Trecho da entrevista gravada com o Grupo Fuzuê, em 01 de outubro de 1999.

TV Viva marcou a história do vídeo popular, ao lançar um formato de entrevistas de rua onde o povo é o ator principal, com a utilização de *takes* rápidos, numa narrativa não linear, que favoreceria o confronto e as contradições das idéias. Tal recurso, atualmente utilizado pelas TVs comunitárias, sob o formato “o povo fala”, também foi levado pelo próprio Guel Arraes para a TV de massa. Filé nos dá outro exemplo:

-Filé: “Esses movimentos [referindo-se as TVs comunitárias] influenciaram muito a TV que vive de novidade. O Luciano Hulk fez vídeo-cabine o ano passado no programa H. Na cara de pau! Parecia barraquinha da TV sala de espera. Claro que isto não é patrimônio de nenhuma TV comunitária. Claro que isso está aí, circulando no mundo. Mas com certeza isso é uma linguagem que a TV não assumia e está assumindo. Até em busca de novidade...”⁷⁹

A utilização do *making off* no corpo do programa também é reivindicado pela equipe como característica da linguagem de TV comunitária. Porém, há diferenças: enquanto que o artificialismo da TV, (independente de ser novela, documentário, *talking show*, ou programa jornalístico) aparece de forma alegórica e bem humorada, em rápidas aparições do tipo “falha nossa”, a exemplo do *Video show*, da Rede Globo, com o objetivo, em última instância, de ser mitificado, e de obter uma maior audiência, na TV Pinel, este artificialismo é explicitado. O *making off* ou os erros da gravação são recursos frequentemente utilizados. Algumas histórias do tipo esquete são apresentadas com seu respectivo *making off*. Vejamos esse trecho do diário de campo:

“Era uma ficção sobre uma partida de tênis, chamada “enrolando a TV Pinel”. Pareceu-me ser a primeira vez que este usuário participava da TV, pois, no *making off*, ele tinha muitas dúvidas quanto a sonoplastia e a edição. O *making off* aparece misturado à própria ficção. No vídeo Noale explica que as cenas podem se gravadas separadamente e em diversas ordens diferente do roteiro e que, na edição, que elas serão ‘montadas’”⁸⁰.

O *making off* cumpre outra função, não de adereço, mas de algo incorporado à história. Para a TV Pinel, o vídeo deve fazer parte da vida daquelas pessoas. Não se trata de impor um realismo, pois, no máximo, o que está em jogo é a realidade da gravação, mas de colocar o vídeo no mundo, e como tal, não deve estar separado do cotidiano dessas pessoas:

⁷⁹ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 08 de maio de 2000.

⁸⁰ Trecho do Diário de Campo: Exibição do 13 programa da TV Pinel em 02/09/99

Filé- “Eu acho o *making off* da TV Pinel diferente da televisão. É que o *making off* da televisão, mesmo o *making off*, ele é maquiado, né? O *making off* é para gravar... O *making off* da TV Pinel, quando ele se junta com a outra ponta que é o produto, ele se junta como um comentário, ele se junta como uma precariedade que virou o essencial. [...] Você tem assim, a realidade, a vida real. Na vida real vamos produzir um vídeo. Paralelamente tem a história do vídeo. Vamos para a história do vídeo. Essas linhas, elas se embolam com tanta facilidade!”⁸¹

O vídeo *A Endoidada*, concebido e dirigido por Neiva, usuária do Instituto, pode ser considerado paradigmático não só pelas características da linguagem da TV Pinel, como pelas relações sociais nele evocadas. Assim, seja na mistura entre programa e *making off*, seja nos “erros” de continuidade, o artificialismo desse meio é colocado em evidência. Durante a gravação, o guarda que deveria segurar a “endoidada” é trocado no meio da cena, sem que isso acarretasse qualquer problema:

Filé: “Aí nego faz o take lá, ela fugindo de costas. E o guarda vai e segura ela. Corta, vamos lá para fora. Vamos repetir a cena. Só que agora é outro guarda, com um cara no infinito e outro mais alto [risos]. Aí você fala: isso não tem continuidade. O que tem continuidade na vida? Aí mistura, você não está mais falando de linguagem audio-visual, você está confundindo com a vida [...] É tudo muito complexo. Não tem porque o vídeo disfarçar a complexidade da vida e mostrar tudo certinho. Não, a vida não é assim, cara! Ela é precária demais! [...] Aí o guarda fala: sabe o que aconteceu, eu tava ali e me chamaram para a Endoidada. Me chamaram e eu fui agarrar a Neiva, mas depois o telefone tocou, eu vim atender e acho que o Marcão entrou no meu lugar! [risos] Isso a televisão não pode assumir! Mas a gente pode assumir! [...] É a vida passando por cima da linguagem...”⁸²

A reivindicação é justa: “a vida tem movimento, é imperfeita, e por que a televisão não pode ser?”. A equipe também destaca que, na linguagem da TV de massa, principalmente na TV Globo, a imagem não pode tremer e a saída é o *stabilycam*. Da mesma forma, a fluência da linguagem deve ser perfeita. Normalmente não cabem as falas atravessadas, as impurezas, a gagueira. Estas são relegadas ao *making off*. A este respeito vale recorrer a Deleuze (1992) que, ao comentar o programa de Godard, *Seis vezes dois*, para a televisão francesa, defende a “gagueira fundamental”, que impõe outro ritmo à emissão televisiva,

⁸¹ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

⁸² Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

colocando-a na vida com toda as suas impurezas: errante, incerta, hesitante, como a linguagem oral normalmente é: "De certo modo, trata-se sempre de ser gago. Não ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem. Geralmente, só dá para ser estrangeiro numa outra língua. Aqui, ao contrário, trata-se de ser um estrangeiro em sua própria língua." (p.52) A nosso ver, a imagem imperfeita, na sua gagueira, revela o que realmente ela é: apenas uma imagem.

Ao chamar atenção para a cópia de idéias da qual as TVs comunitárias também são "vítimas", Filé faz uma ressalva de que as idéias estão no mundo. Também, do ponto de vista bakhtiniano, a autoria é redimensionada para além de uma inspiração individual, e circunscreve-se num campo dialógico. Assim como o saber, a fala também é um produto socializado. Segundo Jobim e Souza (1994) se, por um lado, é certo que o autor (falante) tem os direitos inalienáveis em relação à palavra, é também certo, em Bakhtin, que o ouvinte está presente, assim como todas as falas que antecederam aquele ato de fala e ressoam naquele enunciado:

"O falante não é o Adão bíblico que nomeia o mundo pela primeira vez. Cada um de nós encontra um mundo que já foi articulado, elucidado, avaliado de modos diferentes- já-falado por alguém (...) Para Bakhtin, a linguagem nunca está completa, ela é uma tarefa, um projeto sempre caminhando e sempre inacabado" (Jobim e Souza, 1994, p.100).

O Éden foi para sempre perdido, e nem a TV comunitária, nem a TV de massa podem, nem devem assumir este lugar. A questão não é quem se inspira em quem, mas a forma que esta inspiração se coloca, isto é, se é fonte de inspiração, ou de esgotamento de sufocação para o aparecimento de novas formas de expressividade. A nosso ver, a TV de massa deve aparecer como fonte de inspiração, jamais como um limite. É nesse sentido que a TV Pinel parece possuir um diálogo mais fecundo com a TV de massa do que a TV Maxambomba. Para a TV Pinel não se trata de veicular uma imagem mais verdadeira com relação às que nos acostumamos a assistir nos meios de comunicação de massa, mas de tornar visível outras formas de viver a loucura. E neste sentido o vídeo é utilizado para a criação, mostrando que o sofrimento de uma doença mental não é traduzido em invalidez. A TV Pinel chama a atenção, em seus programas, para a coexistência entre dor e alegria, sofrimento psíquico e vontade de viver, colocando na rua a loucura de cada um de nós.

Assim, quando privilegiamos estas duas formas de fazer TV como pertencentes a um campo eminentemente dialógico, no sentido bakhtiniano,

diluem-se as diferenças entre uma TV de massa ou macrotelevisão, provedora e divulgadora, por excelência, da ideologia dominante, a serviço de interesse puramente econômico, puro espaço de reprodução, e uma microtelevisão como o verdadeiro espaço da expressão e da criação. Procuramos nos diferenciar de uma visão maniqueísta, onde a TV de massa serviria tão somente para a reprodução da ordem estabelecida e a microtelevisão, como o lugar para a criatividade. Percebemos ao contrário, que há, nas grandes redes de televisão, espaço, mesmo que restrito, para a qualidade, onde o espectador é chamado a ocupar um lugar menos passivo, como por exemplo nos programas do próprio Guel Arraes citados anteriormente, ou programa *Vitrine* de Marcelo Tas, exibido na TV Cultura e TVE⁸³.

Nas suas práticas cotidianas, estas diferentes formas de televisão ora se distanciam, ora se aproximam. Trata-se, a nosso ver, de práticas enunciativas que, quer em seus produtos finais, isto é, nos programas ou vídeos, quer no processo de realização, quer nas relações com o telespectador, atualizam-se numa perspectiva macro, meso ou micro. É nesse sentido que nos propomos trabalhar a análise dos projetos em questão. Em que momentos tais projetos em TV comunitárias visariam a um ideal macro ou meso, e em que momentos vivenciam uma perspectiva micro, ou então, como eles transitam plasticamente de uma esfera a outra, sem fronteiras muito definidas? Assim, o que está em jogo não são mais as relações sociais que perpassam cada tipo de TV em si, conforme teorizou Berger, mas sim as práticas enunciativas, que não estão confinadas a um tipo de TV, e que, ao circularem no mundo, ora reproduzem, ora criam novos campos expressivos para a subjetividade. É o que nos propomos problematizar a seguir.

⁸³ O *Vitrine*, exibido ao vivo nas noites de quartas-feiras, foi um dos primeiros programas que propôs a discutir entretenimento, cultura e novas tecnologias, utilizando os recursos da interatividade com espectador. Este pode perguntar ou fazer comentários ao vivo em chats do programa, pagers e etc. O programa inclui matérias sobre televisão e entrevistados das mais diversas áreas, além da presença de um DJ que pontua a trilha sonora. Já a minissérie "O auto da Compadecida" (1998) do diretor Guel Arraes, por exemplo, baseado na peça homônima de Ariano Suassuna, representa, segundo Machado em seu livro "A Televisão levada a sério", "o melhor exemplo da adaptação do teatro para a televisão e, ao mesmo tempo, uma das mais eloquentes demonstrações do que se pode fazer em termos de dramaturgia na televisão. É também uma perfeita síntese do popular e do erudito, do simples e do sofisticado, da inovação de linguagem e da acessibilidade a um público mais amplo, ou seja, de tudo aquilo que a televisão sempre quis ser, mas raras vezes o logrou plenamente" (p.42). Aliás, o livro de Machado (2001) é uma obra bem sucedida que analisa várias experiências televisuais extremamente positivas espalhadas pelo mundo.

TVs Comunitárias: Da informação à Pós-mídia

“O pensamento sobre o mundo e o pensamento no mundo. O pensamento que tende a abarcar o mundo, e o pensamento que se sente no mundo (parte deste mundo). O acontecimento no mundo, do qual participamos. O mundo como acontecimento (e não como algo que existe já concluído) (Bakhtin, 1992 [1979], p.404).

Encontramos em Bakhtin (ibid), um campo conceitual capaz de pensar estes projetos em TVs comunitárias. O pensador russo, ao problematizar o discurso oral e literário, na perspectiva de gêneros discursivos, traz contribuições contemporâneas, avançando na compreensão do campo audiovisual eletrônico e especialmente da televisão.

Tomar o mundo como acontecimento, conforme afirma Bakhtin, implica pensá-lo sob o signo da complexidade, sem teleologismo óbvio, ou qualquer julgamento precipitado. Qualquer proposta cartográfica desses projetos em TV comunitária deve considerar tanto os atravessamentos, quanto as especificidades engendradas nas práticas enunciativas no “fazer” de tais TVs. Ao se desprezar os atravessamentos entre a macro, meso e microtelevisão, corre-se o risco de cair num dualismo vazio que pretende opor TV comunitária à TV de massa. É nesse sentido que encaminharemos nossa análise.

Para Bakhtin (1992 [1979]), o uso da língua se faz através de enunciados (orais e escritos) concretos e singulares. Cada enunciado separado é individual, porém o uso da língua elabora tipos estáveis de enunciados denominados gêneros discursivos. O autor problematiza a gama existente dos gêneros discursivos que vão desde os mais standardizados, aos gêneros mais livres. No primeiro tipo, a vontade discursiva individual manifesta-se unicamente na seleção de um determinado gênero e na entonação expressiva, como ocorre por exemplo nas ordens militares e nos ofícios burocráticos, mas que também encontram-se presentes em diálogos de nossa vida cotidiana, como nos cumprimentos de todas as espécies: despedidas, felicitações, perguntas sobre a saúde, o bem estar do outro, etc. Os gêneros mais livres têm uma carga de expressividade maior ligados à família, a amigos, às formas coloquiais, aos temas sociais, estéticos ou aos gêneros literários. Estes exemplos, tão distintos, têm uma marca em comum: são gêneros discursivos, na medida em que pretendem uma estabilidade que garanta a comunicabilidade.

O autor adverte que o uso livre e criativo não é necessariamente um gênero novo, ressaltando que, para se utilizar livremente um gênero, é preciso dominá-lo bem. Esses gêneros também não ocupam lugares estanques, pois um gênero mais hierarquizado, como, por exemplo, uma saudação militar, pode transferir-se para a esfera familiar como paródia, como recurso irônico.

Os gêneros discursivos se realizam em enunciados concretos, individuais e singulares, como também estão relacionados a formas históricas e a uma natureza lingüística comum: "Os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua" (p.285). Eles representam uma força aglutinadora e estabilizadora da linguagem, propiciando a organização de idéias e de seus meios expressivos, numa dimensão que garante a comunicabilidade não só entre

os membros ou as comunidades que participam do diálogo, mas das comunidades futuras (Machado 2000). O grande desafio é então manter a heterogeneidade destes gêneros, e, ao mesmo tempo, estudar um território comum.

Machado (2000) faz uma oportuna síntese do problema do gênero discursivo em Bakhtin:

“Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadore. Mas não se deve extrair daí a conclusão de que o gênero é necessariamente conservador. Por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização.” (p.68-69).

Os gêneros discursivos também encontram-se subdivididos em primários e secundários. Os primeiros são formas simples ligadas à comunicação discursiva imediata: conversas corriqueiras, discussões e saudações constituem a base para os gêneros complexos, ligados normalmente à escrita. Segundo Stam (1992) “Os gêneros secundários complexos se originam dos gêneros primários da comunicação verbal não mediatizada, e por sua vez também os influenciam, num fluxo constante de idas e vindas.” (p.68).

Outra questão importante a destacar é a relevância da alteridade, como lugar central na filosofia da linguagem deste pensador russo (Amorim, 2001, 2002), onde o enunciado representa a unidade da comunicação discursiva. Por ser demarcado pelo outro, e por estar pleno de ressonâncias e reflexão de outros, é no enunciado que os mais diversos gêneros discursivos se realizam. Segundo Bakhtin (1992 [1979): “As fronteiras do enunciado concreto, compreendido como uma unidade da comunicação verbal, são determinadas pela alternância dos sujeitos falantes, ou seja, pela alternância dos locutores.” (p.293/ 294). A este “outro” cabe não só replicar, indagar, concordar, refutar, ou mesmo calar, mas participar como co-autor do enunciado. O autor completa: “Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela

assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decaído." (Bakhtin, *ibid* 314).

Bakhtin também afirma ser a obra artística um enunciado que se relaciona com outras obras-enunciados, aquelas que a contestam ou que são por ela contestadas, como a réplica num diálogo, ou aquelas com as quais se associa seja por afinidade, seja pela escola teórico-estilística em comum:

"Uma obra, assim como aréplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural" (*ibid* p.298).

Por pretender-se conclusivo, o enunciado pode ser contestado, podendo ser a conclusão quase completa, como no caso de uma ordem militar, ou, ao contrário, ser mínima, como no caso da criação científica, onde o esgotamento de sentido é relativo. O enunciado somente pode ser compreendido em sua totalidade, pois, apenas, ao relacionar-se com seu contexto é que ele carrega a sua expressividade. A unidade da comunicação discursiva também é marcada, dentre outros fatores: pela posição social ocupada tanto pelo falante como pelo seu interlocutor, pelas classes aos quais ambos pertencem, pela importância que o destinatário possui no discurso do falante, e pelo grau de intimidade entre ambos. Bakhtin indica os diversos aspectos que fazem parte do enunciado:

"O enunciado, seu estilo e sua composição são determinantes pelo objeto do sentido e pela expressividade, ou seja, pela relação valorativa que o locutor estabelece com o enunciado[...] É com base nesses aspectos que se determina um estilo, tanto um estilo da língua, quanto o estilo de um movimento ou o estilo individual. Assim temos, de um lado, o locutor com sua visão do mundo, seu juízo de valor e suas emoções, e, de outro, o objeto do seu discurso e o sistema da língua (os recursos linguísticos) – a partir daí se definirão o enunciado, seu estilo e sua composição." (*ibid* 315)

Alguns autores, como Machado (2000), Stam (1992) e Amorim (2002), ousaram transpor as categorias bakhtinianas da linguagem para o campo audiovisual. Para Stam, por exemplo, o cinema – pode-se incluir o vídeo – realiza-se enquanto um espectro de gêneros discursivos que se originam nos gêneros primários do discurso (conversas em família, encontros casuais, brincadeiras de festa, ordem militar), através de uma mediação secundária

cinematográfica ou eletrônica, como no vídeo¹. Amorim afirma que, na relação de alteridade, a partir da imagem, a câmera ocupa o mesmo lugar do locutor no discurso, isto é, é ela quem narra, quem conta a história, papel que, segundo a autora, não deve ser confundido com o autor da emissão, do documentário ou do filme². Já Machado ressalta a pertinência das categorias bakhtinianas para o estudo de alguns gêneros discursivos existentes na televisão, e afirma que podemos considerar “cada programa, cada capítulo de um programa, cada bloco de um capítulo de programa, cada entrada de reportagem ao vivo, cada vinheta, cada spot publicitário...” (p.70), como enunciados que podem ser distintos tanto de ponto de vista dos realizadores como de telespectador, demandando diferentes formas de relação:

“A rigor, poder-se-ia dizer que cada enunciado concreto é uma singularidade que se apresenta de forma única, mas foi produzido dentro de uma certa esfera de intencionalidades, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores e assim por diante. Dessa maneira, malgrado único em sua ocorrência singular, ele ilustra ou espelha uma determinada possibilidade de utilização dos recursos expressivos da televisão, um certo conceito de televisão, e isso se expressa não apenas nos seus conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, como também no modo de manejar os elementos dos códigos televisuais.” (ibid. p.70)

Assim, mesmo preservando a riqueza da diversidade, tais enunciados possuem modalidades relativamente estáveis, podendo ser chamados de gêneros audiovisuais, ao organizar seus elementos e acontecimentos, por trabalhar, de inúmeras maneiras, a matéria televisual. Ao considerar a dificuldade de elencar todos os gêneros existentes na televisão, tarefa na verdade impossível, devido a seu caráter mutante e ilimitado, o autor discute alguns gêneros existentes na TV, valendo-se da sua complexidade e variedade, a fim de ilustrar a riqueza de possibilidades desta mídia eletrônica³.

¹ Stam se vale de categorias de Bakhtin para pensar a cultura de massa, principalmente o cinema.

² Amorim, a partir do tema da alteridade, analisa 23 documentos audiovisuais (filmes e documentários), que têm como assunto “Saint-Denis”, periferia com alto índice demográfico de população de origem estrangeira, como árabes e africanos, localizada ao norte de Paris.

³ Machado (2000) realiza um estudo sobre os seguintes gêneros presentes na televisão mundial: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o videoclipe e as outras formas musicais.

A nosso ver, a categoria de gênero discursivo transposta para o audiovisual deve preservar sua complexidade. Um gênero não está circunscrito a um espaço específico e realiza-se em enunciados concretos, que tanto podem ser orais, literários, ou audiovisuais, garantindo sua relevância para o estudo das TVs comunitárias. Acreditamos que o mesmo veículo pode reproduzir, ou mesmo criar uma grande variedade de gêneros distintos entre si, dos mais estandardizados aos mais livres ou singulares.

Amorim (2001) problematiza o monologismo e o dialogismo como uma diferença de grau e afirma que ambos encontram-se de certa forma sempre presentes no material audiovisual pela autora analisado:

"A questão do dialogismo e do monologismo de uma obra é, na minha interpretação do pensamento bakhtiniano, uma questão de grau. Os dois princípios estando sempre presentes, o importante para a análise é de enfatizar seus lugares e suas intensidades, sua predominância recíproca, para poder desdobrar seus efeitos de sentidos." (p.49)⁴.

Compartilhando da visão de Amorim, propomo-nos a analisar algumas passagens em que estão presentes tanto formas mais monológicas, como processos mais dialógicos dos vídeos da TV Pinel e do "Projeto de Capacitação de Jovens na Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, e de seu processo de criação⁵.

⁴ Tradução da autora. No original: "La question du dialogisme et du monologisme d'une oeuvre est, dans mon interprétation de la pensée bakhtinienne, une question de degré. Les deux principes étant toujours présents, l'important pour l'analyse est de repérer leurs endroits et leurs intensités, leur prédominance réciproque, pour pouvoir déplier leurs effets de sens." (p.49).

⁵ A TV de massa aparece apenas quando dialoga com estas experiências, sem pretensões de esgotar sua análise.

5.2

Informação, Paródia e Diálogo

Neste item, priorizaremos três gêneros discursivos: a informação, a paródia e as formas fundadas no diálogo, que julgamos relevantes no trabalho destas TVs comunitárias que dialogam com a TV de massa, ao mesmo tempo em que criam uma especificidade para esta forma de pensar/fazer televisão. Constatamos que, enquanto a TV Maxambomba valoriza a informação como sinônimo de conteúdo relevante em seus vídeos, a TV Pínel assume a irreverência, ao problematizar a loucura pela via do humor e, mais especificamente, pela via da paródia. Por fim, as formas fundadas no diálogo surgem como um gênero audiovisual/ discursivo, aberto e complexo, fiel ao sentido bakhtiniano, crucial para o vídeo-processo destas duas TVs.

5.2.1

Informar o quê? Informar para quê?

“A única diferença que tem que eu acho é que a TV comercial é 24 horas por dia e a comunitária não. Mas a comunitária me informa mais, ela se preocupa mais com o pessoal da Baixada do que a comercial. A comercial quer saber mais de é fazer propaganda, novela, ganhar dinheiro. A comunitária não....” (Tatiane- Aluna do Curso de “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo da TV Maxambomba).

Quem informa mais, a TV de massa ou a TV comunitária? É comum esta pergunta aparecer, de forma latente ou manifesta, no processo de criação dos vídeos comunitários da TV Maxambomba. A preocupação com a qualidade da informação veiculada por esta TV comunitária, como condição básica para o fortalecimento da formação da cidadania e da educação, ocorreu, por exemplo, na “câmera aberta” após a exibição dos vídeos, na atividade de encerramento do curso de “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo”:

"Wagner (*Grupo Fuzuê*)- Vanessa, como foi para você participar desse vídeo?

Vanessa- Foi bom, porque a gente vai ajudar a comunidade a se informar.

Wagner- Você aprendeu alguma coisa com esses vídeos?

Vanessa- Aprendi. A gente fazendo as coisas, a gente sempre aprende mais...e o nosso objetivo principal era ajudar a sociedade a se informar. Colocar em questão o assunto sobre sexualidade. A gente precisa se proteger das doenças. O turismo também ajudou muito...As pessoas que não conheciam Tinguá, os cursos que tem lá. A violência também: violência no lar, violência na rua, que as pessoas devem se informar. Há informação, mas tem muitas pessoas...Há um bloqueio da informação, muitas pessoas não querem saber isso!

Wagner- Então valeu o curso?

Vanessa- Valeu!

Wagner- O que você tem para falar para essa rapaziada?

Vanessa- Que as pessoas se informem, e passem isso para frente. Quem está aqui deveria se informar, quer dizer, já se informou e agora tem que passar isso para frente..."⁶

Informar sobre os perigos da DST, informar sobre as diversas formas de violência na qual aquela população é alvo, informar sobre a reserva ecológica de Tinguá, praticamente desconhecida na região... A TV de massa, via de regra, com sua proposta implícita de espetacularização da realidade, acabaria servindo como um lugar de desinformação, enquanto que a TV comunitária, desprovida de interesses econômicos, desenvolveria um papel efetivamente social, colocando-se o mais próxima possível da realidade e da verdade, servindo-se assim como efetivo veículo de informação da comunidade. "Você acha que este vídeo informa?" é uma pergunta frequente feita à população pelos alunos, após a exibição, visando corroborar suas expectativas.

Em sua proposta, a TV Maxambomba procura, efetivamente, destacar a diferença entre informação e conhecimento, princípio que norteia metodologicamente seus cursos, produções e exibições: "De novo, nos interessa saber como cada pessoa transforma em conhecimento as informações que recebe e como podemos contribuir para a troca dessas informações e conhecimentos" (Carvalho, 1999, p. 13, grifo nosso), também explicitado pelos jovens quando comparam o curso com suas escolas de origem⁷. Ademais, ao reivindicarem para si a aproximação com seus espectadores, seja na produção, seja nas formas de

⁶ Diálogo retirado da gravação do "Câmera Aberta" na exibição em Santa Rita em 04/12/1999.

⁷ Conforme foi visto no capítulo "A Cultura da Imagem e uma Nova Produção Subjetiva", item "Para além da dicotomia palavra-imagem".

exibição, a preocupação dos alunos permanece, via de regra, em torno da informação:

Tatiane – “Antigamente eu via e não ligava, sabe?. ‘Qual é o problema? Eu não estou metida com droga, eu não faço isso!’ Mas um dia, amanhã, eu posso estar lá metida com droga se eu não tiver informação. Posso estar lá grávida, se eu não tiver informação. No curso eu tenho informação. Com esses vídeos que faço, eu estou tendo uma informação, entendeu? Eu tenho como... Eu quero informar. Eu recebi a informação. Então tudo que eu vejo, eu falo. Não, eles poderiam estar informando mais sobre isso, sobre aquilo, sobre aquilo outro”.

Daiane- [Sobre a expectativa da exibição do vídeo “Violência para quê?”] “Eu espero que eles aprendam algo mais sobre violência. Fui no DPO, fui na Casa do Menor para eles saberem. Acho que eles nem devem saber que existe uma Casa do Menor [...] Então eu acho que eles devem prestar bem atenção nas coisas. Eu fiz pensando neles, para eles procurarem saber mais, como eu também queria procurar saber mais. Espero que eles gostem e aprendam!”

Gisele- [Sobre a expectativa do Vídeo “Sexo Protegido, Vida Garantida”] Eu espero que eles fiquem muito interessados, porque no meu grupo de sexualidade, a gente fala também sobre muitas doenças que a pessoa pode ter. Eu acho que tem gente que não sabe desses todos tipos de doenças. Algumas doenças são mais faladas, mas têm outras que não. Eu espero que eles aprendam e tenham conhecimento, e que a gente possa ajudar eles em alguma coisa.

Daniele: Ah, o meu [referindo ao vídeo “Cultura e Lazer em Tinguá”] foi bom para descobrir sobre a cultura daqui, tinha um lado que a gente não tinha nada... Como é que a gente vai descobrir? Fomos à biblioteca, descobri, aprendemos coisas que ninguém sabia, o nome da Fazenda São Bernardino, ninguém sabe quem morou lá, como é que foi, a história da estrada velha, a estrada do comércio quando foi construída. Uma coisa assim... E eu acho que o pessoal tem que estar ligado porque é o nosso bairro, [onde] a gente convive, [...] Ninguém presta atenção, está lá abandonada, eu acho ela linda. [referindo-se à fazenda São Bernardino]. Está lá abandonada, em ruínas, não tem nem mais como reerguer [...] O vídeo vai ajudar as pessoas passarem aqui na estrada e pelo menos lembrar um pouquinho, porque foi muito bom.”

Leandro: Eu particularmente adorei conhecer a estrada do comércio, porque eu nunca tinha ido. Espero que as pessoas prestem atenção. Da mesma forma que eu me espantei, tem muita gente que não conhece, e só vai lá tomar banho! [referindo-se as cachoeiras do balneário de Tinguá]⁸

Os enunciados de Gisele, de Daiane, e principalmente, de Tatiane e Vanessa, tendem a confundir a atividade educativa com o discurso da informação, talvez pelas suas próprias vivências nas suas escolas de origem. Já Leandro e Daniele parecem colocar a importância do vídeo menos na informação em si, do que no encontro com os afetos proporcionados pelo processo de sua feitura, esperando encontrar minimamente “refletido” nas imagens-movimento do vídeo

⁸ Trecho da entrevista gravada com os alunos do “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo”, da TV Maxambomba, 12 de novembro de 1999.

"Cultura e Lazer em Tinguá", estando assim mais próximo à construção do conhecimento, onde aspectos emocionais encontram-se envolvidos.

Se é inegavelmente justo esta população tomar para si um veículo de informação, como instrumento de combate à injustiça de que normalmente são vítimas, por outro lado, tratar o trabalho destas TVs exclusivamente sob este prisma, enfraquece o potencial inovador destas experiências.

Importa aqui fazer uma breve discussão sobre o conceito de informação, tomado de uma forma crítica. Deleuze (1999) discute a informação como suporte das "Sociedades de Controle": "... uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem." (p.5). A informação aparece como um adestramento da subjetividade, pois implica uma compreensão homogênea como alicerce do controle, objetivando a negação do outro em sua diferença. O outro é chamado apenas para referendá-la em bloco:

"As declarações da polícia são chamadas, a justo título, comunicados. Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgam que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema do controle. Isso é evidente, e nos toca de perto hoje em dia." (ibid. p5)

Em "O Narrador" de Benjamin (1975-c) pode-se perceber que a supremacia do império da informação é datada, coincidindo com a ascensão da burguesia que trouxe, como consequência, o declínio da narração. Numa sociedade onde o tempo deve ser abreviado, ou como diríamos atualmente, otimizado, não haveria espaço para a narrativa. Nesta, o ouvinte ou leitor é contagiado pelo processo de criação e convocado a recontar a história, recriando-a em seu próprio tempo, provocando ressonâncias. Já a informação baseia-se na verificabilidade, na verossimilhança e por isso se esgota, ao ser consumida:

"O mérito da informação reside exclusivamente no fato de ser nova e desconhecida. Ela vive para o momento de sua revelação, integra-se a ele e depende inteiramente dele. A narrativa pelo contrário, não se gasta. Conserva todo o seu vigor e durante longo tempo é capaz de desenvolver-se." (p.68)

A informação é asséptica pois baseia-se única e exclusivamente em transmitir a substância, o conteúdo do enunciado, relativa, por exemplo, à notícia, ao contrário da narração que carrega a marca do narrador. Tal supremacia da informação trouxe consequências à subjetividade contemporânea: impossibilitada de narrar sua experiência (no sentido benjaminiano, anteriormente visto), resta-lhe apenas a imediatização do presente para ser rapidamente consumida.

"Cada manhã traz-nos informações a respeito de novidades do universo. Somos carentes, porém, de estórias curiosas. É isto porque nenhum acontecimento nos é revelado sem que seja permeado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais do que acontece é abrangido pela narrativa, e quase tudo pela informação. Pois a metade da habilidade de narrar reside na capacidade de relatar a estória sem ilustrá-la com explicações." (ibid, p.67)

Pois bem, a intensa quantidade de informação, muitas vezes fragmentada, através das mídias eletrônicas, pelas "máquinas de visão", provoca-nos a presentificação cada vez mais acelerada. Jameson (1993 [1988]) vê na intensificação de imagens, na aceleração de estilos e de moda, na publicidade, no videoclipe, enfim, na mídia, misturando signos do passado, do presente e do provável futuro, numa fragmentação do tempo, uma alusão à presentificação. Da mesma forma, a mídia é também responsável por relegar ao passado experiências históricas recentes, resultando num apagamento da história⁹. A história se tornou um presente contínuo e, por isso mesmo, finda. É no mesmo movimento que somos saturados de informação, que acabamos por deixar esvaecer o sentido da história:

"...o desaparecimento do sentimento de história, o modo como todo o nosso sistema social contemporâneo começou, pouco a pouco, perder sua capacidade de reter seu passado, começou a viver num presente perpétuo e numa mudança que oblitera o tipo de tradições que todas as formações sociais anteriores, de um modo ou de outro, tiveram que preservar. [...] A função informacional da mídia consistiria, portanto, em nos fazer esquecer, a funcionar como os próprios agentes e mecanismos de nossa amnésia histórica." (Jameson, 1993 [1988] p.43-Grifo nosso).

⁹ Santos (1993), ao tratar da inserção da mídia na Guerra do Golfo, fala de uma cobertura *hi-tech*, uma guerra sem sofrimento, como um vídeo-game e apesar do mundo ter parado um tanto remoto: "Tenho a impressão de que essa guerra é um acontecimento antigo, que se deu há anos, e não há três meses. Também tenho a sensação estranha de que preciso esforçar-me para sincronizar novamente aquele tempo, e a perturbação que ele suscitou" (p.155). Será que não teremos, em pouco tempo, a mesma sensação com relação à invasão do Afeganistão, a chamada "Guerra contra o Terror", iniciada em setembro/outubro de 2001?

A televisão realizaria ideologicamente o papel de veículo de informação. Ela vende produtos como serviços, lazer e entretenimento proporcionados em sua programação, bem como saúde, educação, notícia, em última instância, informação. O indivíduo, para ser ele mesmo, precisa consumir, numa combinação oferecida, dentre outras máquinas, pela televisão. A liberdade, grande triunfo da pós-modernidade, na verdade não passaria de uma pseudo-liberdade, de indivíduos "dividuais", divisíveis, em uma amostra, mercado ou banco de dados.

Em Bourdieu (1997) a informação aparece como uma via de mão única, existindo como uma lei válida para qualquer órgão de imprensa ou meio de expressão que pretenda atingir um público extenso: a lei da "informação-ônibus". Esta não levanta problemas, pois é uma informação. É a lei que procura não dividir o público, que deve estar de acordo com as categorias do receptor, que homogeneiza.

Segundo o sociólogo francês deveria incidir uma reflexão necessária, por exemplo, sobre o moralismo dos apresentadores de jornais televisivos, dos animadores de debates, dos comentaristas esportivos. Frequentemente, numa postura cínica, tornam-se porta-vozes de uma moral tipicamente pequeno-burguesa, dizendo "o que se deve pensar", sobre os problemas de violência em escolas, nos subúrbios, e em outros locais. Também em relação aos programas ditos culturais, sobre arte e literatura, observam-se comentários adequados aos valores estabelecidos, ao conformismo, enfim ao ideal de informação.

Assim, do ponto de vista de Bakhtin, a narração posta-se próxima aos gêneros discursivos fundados no diálogo, enquanto que a informação surge como um gênero discursivo estandardizado, com pretensões monológicas, próxima à ordem militar, aos ofícios burocráticos, ou aos comunicados de polícia dos quais nos fala Deleuze (1999), enfim, este espectro de enunciados que supõem uma compreensão única e homogênea. A informação, como um gênero discursivo estandardizado se atualizaria tanto no plano oral, como no literário, e no audiovisual.

Apesar de Bakhtin pensar numa perspectiva de totalidade real da comunicação discursiva, tendo o enunciado como representante de tal unidade, sua visão de comunicação passa necessariamente pelo desvio através do outro, enquanto co-criador do enunciado. Portanto, é Bakhtin que nos aponta a

impossibilidade da univocidade total da palavra e do enunciado. Na sua perspectiva, o ouvinte é também criador do discurso do outro, levando a uma apropriação única, ressignificada em sua história, implicando a impossibilidade de um falante ou de um ouvinte ideal. Desta forma, mesmo no discurso mais estandardizado e informativo, ainda haveria brechas para novos usos inicialmente não previsíveis:

“Por mais monológico que seja um enunciado (uma obra científica ou filosófica, por exemplo), por mais que se concentre no seu objeto, ele não pode deixar de ser também, em certo grau, uma resposta ao que já foi dito sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo problema [...] As *tonalidades dislógicas* preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado. Pois nosso próprio pensamento – nos âmbitos da filosofia, das ciências, das artes – nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento” (Bakhtin, 1992 [1979] p. 317).

Localizar a impossibilidade da univocidade total do enunciado, não significa negar a existência da informação. Ao contrário, ela está por todos os lados. O que merece ser enfatizado é a intenção monológica da informação. Mesmo não se efetivando por completo, ela subjaz como um forte sustentáculo ideológico contemporâneo, encontrando na TV, um dos seus maiores avatares. Longe de ser algo colado à TV de massa como um todo, ajuizamos a informação, enquanto gênero, encontrar-se igualmente presente em algumas práticas enunciativas das TVs comunitárias. Malgrado o empenho explícito de alguns membros da equipe da TV Maxambomba em viabilizar o curso como uma possibilidade de expressão e construção de conhecimento, não coincidir com os princípios da informação, este gênero, historicamente entranhado em nós, não cessa de aparecer.

No vídeo “Sexo Protegido: Vida garantida”, por exemplo, o objetivo era mostrar a população jovem da região os perigos da DST e de uma gravidez precoce. Já no início, o grupo, na voz de um de seus componentes, apresenta o vídeo: “Estamos aqui para falar sobre o que pode acontecer com pessoas que fazem sexo sem se prevenir. Vocês vão assistir uma novelinha, uma reportagem, sobre gravidez na adolescência, sexo, moral e DST. Fique por dentro!”

A necessidade de prevenção que permeia o objetivo do vídeo, na forma de ficção, nos depoimentos no formato “o povo fala”, e na entrevista com a técnica de enfermagem é evidente. No entanto, a profissional mesmo valendo-se de um

gênero discursivo coloquial, utilizando termos comuns aos jovens, a exemplo de “usar camisinha é como comer bala com papel”, assume um lugar enunciativo superior no vídeo. Sua fala é moralista, por exemplo, ao dizer que uma relação sexual deve envolver amor, ao mesmo tempo monológica, como detentora da informação a ser passada aos jovens.

Poder-se-ia objetar que, ao considerarmos a polissemia da palavra informação nos seus mais variados contextos, ao longo de nosso corpo argumentativo, muitas vezes o desejo enunciado pelos alunos, de que o outro se informe, é, na verdade, de que ele se afete, que se torne sujeito do conhecimento, que aquilo faça sentido na sua vida, enfim que ele aprenda¹⁰. Reconhecemos esta produção de sentido em alguns depoimentos. Para boa parte desse grupo, a experiência vivenciada, ao longo de um semestre, foi muito além da simples obtenção de informação, seja sobre a operacionalização de equipamentos, dos estágios realizados ou da construção de um vídeo comunitário. Por outro lado, alguns componentes, ao colarem a aprendizagem na simples assistência ao vídeo, acabam por reproduzir o discurso da grande mídia, que frequentemente equivale informação, conhecimento e verdade. O curioso é que, ao voltarmos à região, no ano seguinte, para o “Seminário de Formação de Lideranças Juvenis”, encontramos algumas jovens participantes do “Curso de Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” grávidas, engrossando as estatísticas de gravidez na adolescência nas camadas populares. Como se vê, a prática do uso de preservativos vai além de uma boa informação.

Enquanto que na TV Maxambomba, evidenciamos esta ambigüidade com relação à informação, na TV Pínel, ao contrário, não foi observado a informação como um gênero dominante. Nas entrevistas, quando questionados sobre o objetivo dos programas que produzem, os enunciados proferidos apontam mais para o campo da expressividade e de vivências, buscando superar o clichê da loucura:

¹⁰ Lembremos a passagem em que Bakhtin analisa a polissemia da palavra em Dostoiévsky, a partir de sua entonação expressiva e de seu contexto enunciativo. (Bakhtin, 1995 [1929]).

Filé – “Nos primeiros papos de quando a gente montou a equipe era assim: Era como se nós fôssemos os provedores de acesso dessas pessoas a possibilidade de expressão, o acesso a uma linguagem. Então [era] assim, uma coisa que precisava trabalhar muito. E eu acho que isso a TV Pinel conseguiu, é o trato. A relação de respeito que a gente consegue ter com as pessoas...”

Maycon – “É um dos recursos que se tem pra, de repente, você conscientizar as pessoas de uma realidade que tá rolando ao seu redor, você, de repente, perceber que tem pessoas que precisam ter um auxílio psicológico, um auxílio terapêutico, entendeu? E [...] você perceber que essas pessoas merecem créditos também, apesar delas estarem sofrendo com uma sociedade lá fora. Merecem um crédito de estarem se tratando num espaço como esse, ou fazer uma análise, se for o caso, ou fazer um tratamento especial como é o tratamento psiquiátrico atualmente no Rio de Janeiro. E, ao mesmo tempo, você mostrar que as pessoas, a vida das pessoas não termina só no surto, que elas tem todo um potencial criativo pra produzir até mesmo uma tevê, porque não?”¹¹

A conscientização de que nos fala Maycon se distancia do ideal de informação, estando mais próximo do processo de conhecimento, onde o sujeito é convidado a agir cognitivamente e afetivamente e tornar-se ciente da existência de outras possibilidades de se viver a loucura. Segundo Eirado Silva (2000): torna-se claro, vendo seus programas, que a TV Pinel não quer informar, ela quer experimentar e criar:

“A TV Pinel, então, não fabrica malucos, mas cria loucos, ou melhor, deixa que eles se criem. Loucos que não são mais doentes mentais, mas pessoas que experimentam a vida, através do vídeo, com outros loucos que somos nós também. E não é uma loucura tão distante, mas apenas uma experiência de vida, por mais sofrida que ela possa ser.” (p. 186).

O autor também enfatiza que as imagens do vídeo não representam o mundo, mas estão nele, subvertendo o ideal de informação tão presente nas mídias. Ajuizamos que o uso do vídeo não pode se restringir ao gênero informação e suas características estandardizadas, mas deve viabilizar o diálogo, a criação, a experimentação, a contra-informação. A este respeito, há uma passagem curiosa na reunião de pauta realizada no auditório do Instituto Philippe Pinel, para a elaboração do 15^o Programa:

“Como sempre faziam, após a ‘tempestade de idéias’ escritas no quadro negro, o grupo se subdividiu a fim de elaborar os roteiros e discutir a viabilização dessas idéias. Fiquei ‘passeando’ nos subgrupos para entender melhor o processo de criação. Infelizmente estava sem o gravador, o que inviabiliza a transcrição do diálogo entre Irlândia, responsável por este sub-grupo e Luis Gonzaga, usuário. Este propusera um pequeno esquete onde um usuário entra para uma consulta

¹¹ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

com o terapeuta, e ao longo do diálogo descobre que o terapeuta também era paciente, que dá nome ao título, e que só deveria aparecer no final. Para rotinizar a idéia de Luiz Gonzaga, Irlândia propôs saídas dentro da linguagem do vídeo, para que o público entendesse que na verdade o terapeuta também era usuário do sistema de saúde mental. As sugestões, no entanto, eram refutadas por Luiz Gonzaga, que chegou a dizer: 'Eu não quero que o público entenda!'"¹².

Para Luiz Gonzaga, não interessava informar, lançar a mensagem pronta, completa, conforme os ditames da comunicação. A ele interessava simplesmente se expressar, afetando o público para que este se instigasse com o desenrolar do diálogo. Luiz Gonzaga também pretendia colocar-se no lugar deste outro terapeuta, inventá-lo, desconstruir este lugar que, no dia-a-dia, se coloca hierarquicamente superior, enfim, brincar com a possibilidade de confronto com a alteridade. No final, o nome da história daria sentido a este esquete: *o terapeuta que era paciente*, mas não precisaria de pistas. A concepção proposta por Luiz Gonzaga para seu vídeo parece ressoar a concepção de Eirado Silva (ibid) ao analisar as TVs comunitárias:

"O que as TVs comunitárias fazem hoje em dia é reverter esse quadro: não se quer dizer como o outro deve se sentir, quer-se criar uma maneira de sentir a si e ao outro. Então, não se faz vídeo para o outro, como se houvesse uma lacuna entre um e outro, como se o vídeo estivesse fora do mundo que aparece nele. O vídeo faz, agora, parte do mundo que ele filma. Aí, a gente sente que as pessoas se divertem fazendo aquele vídeo, e que seu objetivo é muito mais a curtição, o pensamento, a possibilidade que o vídeo trás, o artifício que ele evoca [...], a experiência que ele põe em nossas mãos para que possamos nos pensar através da experimentação." (p.183 e 184).

No entanto, apesar de Luiz Gonzaga ter concebido este vídeo de um minuto, desde a trilha sonora (*Come Together* dos Beatles), ao diálogo entre o paciente e o pseudo-terapeuta¹³, o estranhamento necessário não se viabilizou, descaracterizando a surpresa e prevalecendo a informação, pois, no processo de edição, o título do esquete acabou abrindo o quadro.

¹² Trecho do diário de campo. Dia 14/08/2000

¹³ O esquete tem início com a câmera focalizando a sala de atendimento. Há um homem sentado na cadeira do terapeuta. O paciente entra, senta e começa o diálogo:

- Boa tarde doutor.
- Boa tarde.
- Eu tô preocupado, doutor, minha mulher morreu doutor, e eu não sei o que fazer...
- Sua mulher morreu? Eu é que morri. Mas pode ficar tranquilo, sossegado, despreocupado que agora eu tenho que ir embora procurar o meu terapeuta.

A câmera focaliza a cara de espanto do paciente. Letreiros finais.

Dizer que a proposta destas TVs comunitárias deve ser muito mais de experimentação de uma linguagem e criação de si, bem como de outras possibilidades de existência e não meramente um instrumento de informação da comunidade envolvida, não significa posicionar-se contra a relação de alteridade, como no visual alertado por Debray (1992) ou na hiperrealidade baudrillardiana. Ao contrário, significa abrir-se para a multiplicidade desta relação, com todas suas possibilidades criadoras e engendradoras, e não se estagnar na imposição, enquanto forma de controle hegemônico de que a relação de alteridade também pode estar sujeita. Assim, a possibilidade de narrar uma história, para além da informação, como ficção ou como documentário, deve ser uma aposta nestas experiências, via TV comunitária.

Por fim, Eirado Silva (ibid) afirma que tais projetos devem ser pensados não como um instrumento de comunicação (no sentido de comunicação de massa), mas como instrumento de criação em si mesmo. A tecnologia, seja ela de grande, médio ou pequeno porte, não tem poder em si mesmo. O mais importante são os usos que nos disponibilizamos a partir dela. Para o autor, significa dizer que o uso que deve se buscar para o vídeo, parte de uma intervenção deflagradora de uma experiência.

5.2.2.

Varrendo a loucura para fora do tapete...

Se há, na TV Pinel, um gênero discursivo que mereça ser destacado, este é o humor e mais especificamente, a paródia. Ao longo dos anos, são inúmeros os exemplos como "A Tragédia da Privada da Vida"¹⁴ e o "Tele Pinel Nacional"¹⁵, bem como o já citado "A Endoidada". A publicidade também aparece como um campo fértil a ser parodiado:

- Eu sou o I
- Eu sou o P
- Eu sou o P
- Nós somos o IPP! Vimos tratar de você!¹⁶

Bakhtin (1987)¹⁷ analisou a transgressão pelo riso na carnavalização do final da Idade Média e os gêneros literários associados a este culto pagão, o realismo grotesco e a paródia:

"A paródia, para Bakhtin, é o modo privilegiado de carnavalização artística. Ao aproximar-se de um discurso já existente, mas introduzindo nele uma orientação oblíqua, diametralmente oposta à do original, a paródia é especialmente adequada às necessidades da cultura opositora, precisamente porque ela reconhece a força do discurso dominante, apenas para desdobrá-la, através de uma espécie de jiu-jitsu artístico contra a dominação." (Stam, 1992, p.90).

¹⁴ A Tragédia da Privada da Vida foi apresentado no 3º Programa da TV Pinel: "Não tem médico nesse hospital? Eu quero internar essa menina!...Na emergência de um hospital psiquiátrico 'conveniado ao SUSto, mãe e filha vivem uma louca inversão de papéis. Paródia do programa 'Comédia da Vida Privada', da Rede Globo, idealizada por Daisy Contocanis" (Catálogo TV Pinel- Programas 1996 a 1999, p.17)

¹⁵ Conforme foi visto, o tratamento dado à loucura na grande mídia não passa despercebido e aparece nesta paródia do Jornal Nacional da TV Globo realizada para o 4º programa: "Idealizada por Daisy Contocanis, traz um teatro de bonecos onde o usuário do IPP e sua família espantam-se com as distorções ocorridas em matéria jornalística realizada pelo "Tele Pinel Nacional" (Catálogo TV Pinel- Programas 1996 a 1999, p.20).

¹⁶ Trecho da paródia do comercial do DDD da Embratel. Idealizado por Javeir da Silva Assis para o 12º programa da TV Pinel.

¹⁷ Na obra dedicada ao escritor francês François Rabelais (1483- 1553), Bakhtin problematiza o significado filosófico do riso no contexto da festa carnavalesca, para ele, não menos profundo do que a seriedade. Segundo Stam (1992), Bakhtin resgata Rabelais, incompreendido em sua época, exatamente pela ignorância dos especialistas em perceber os laços profundos entre a cultura popular como o carnaval, e a literatura. Mesmo considerando que a análise de Bakhtin se restringiu à Idade Média e a Renascença, e resguardando a especificidade que cada época nos impõe, seguimos o caminho de autores como Stam (1992) e Miranda (2001) que se servem da categoria bakhtiniana da carnavalização, por considerá-la pertinente e atual, para a análise do cinema e da cultura de massa, (Stam) e do surgimento, no contexto da festa popular, de alguns dos principais gêneros urbanos da moderna música popular brasileira, na virada do século XX, a exemplo do samba (Miranda).

Diferente do tempo da ordem, o tempo carnavalesco permite, através de uma série de práticas e gestos como a paródia e a derrisão popular, transgressões às regras do mundo sério e oficial do poder (Miranda, 2001)¹⁸. A concepção de carnaval em Bakhtin transcenderia a festa em si e seria a própria cultura opositora do oprimido, com a criação de uma realidade invertida, que caminha lado a lado com a oficialmente reconhecida. Mais do que mera cessação do trabalho produtivo, a carnavalização exercia um papel simbólico fundamental da vida daquela época, onde, durante este período, era possível penetrar na esfera da liberdade utópica, representando o questionamento lúdico de todas as normas, opondo-se ao sagrado imposto pelo poder exercido pela Igreja.

Como uma máquina subversiva, o princípio carnavalesco tende a suprimir as hierarquias e nivelar as classes sociais. O riso profano reina sobre o sagrado e sobre tudo que oprime e restringe. Tudo que é marginalizado ou excluído, dentre eles o insano, bem como todo princípio corpóreo material – fome, sede, defecação, copulação –, ou como chamou Bakhtin, a região do “baixo ventre” do “corpo grotesco”, assume o centro numa explosão libertadora, lançando um olhar divergente sobre o mundo, um olhar que não cabe na moldura civilizatória. Stam (1992) esquematizou algumas características da carnavalização, dentre elas:

“a idéia das inversões sociais e a subversão simbólica do poder estabelecido via ‘mundo às avessas’ [...] a idéia do carnaval como locus de sentimentos de união com a comunidade; como restauração da ‘comunidade’, com o seu ‘contato livre e familiar’; uma perspectiva em relação à linguagem que valoriza o obscuro, o vulgar, o *non-sensu* enquanto expressão linguística da criatividade popular; [...] o conceito de uma estética anticlassicista que privilegia não a unidade formal mas a assimetria, o oxímoro, o heterogêneo, a *mésalliance*; a noção do carnaval como espetáculo participante, a eliminação das barreiras que separam o espetáculo e o espectador, onde todo mundo vira *performer* (uma idéia recuperada pelas vanguardas históricas dos anos 20 e pelo teatro alternativo dos anos 60, por exemplo pelo *Living Theatre* ou, no Brasil, pelo *Teatro Oficina*)” (p.46 –47).

A este último ponto, atualizado por Stam em práticas artísticas recentes, podemos incluir a experiência destas TVs comunitárias que redimensionam o lugar do espectador, conforme será posteriormente discutido. A carnavalização de

¹⁸ O autor traça um paralelo entre as festas oficiais e as profanas: “O riso é, sobretudo, um estorvo na seriedade do mundo oficial. A quebra do tempo presente pelo carnaval representa a quebra da perspectiva cristã, na medida em que a festa expressa a negação desse *nunc stans* para projetar o desejo de um tempo outro”. (Miranda, 2001, p.80)

Bakhtin inverte a ordem e mostra um mundo de cabeça para baixo, utilizando, dentre outros recursos, a paródia. A TV Pínel aparece mais próxima à carnavalização bakhtiniana do que a TV Maxambomba. Ao utilizar frequentemente o gênero discursivo do humor e mais especificamente da paródia, a TV Pínel carnavaaliza, na medida em que transgride pelo humor e pela festa. A partir de enunciados já reconhecidos pelo público, (programas e publicidades da grande mídia), e muitas vezes standardizados, esta TV produz um desvio, uma linha de fuga, recriando o contexto e novos enunciados, que, por sua vez, só imprimem o sentido desejado, se forem reconhecidos como paródia. Os elementos como figurino, cenário, frases, bordões, são incorporados, imitados, invertidos, fazendo sempre referência a algo já reconhecido pelo público. Através do riso, a TV Pínel faz com que se reflita sobre a condição da loucura, pretendendo, como o próprio slogan diz, mudar a imagem do louco, operando assim um corte no modo de pensar e agir do cotidiano.

A TV Pínel chama a atenção para as condições como a doença mental é vista, satirizando não só sua própria condição – “O que é que vocês acham que tem embaixo do tapete de um hospício, é doido varrido, entendeu ?!”¹⁹ – como a loucura de cada um de nós, a loucura de nosso cotidiano, expressa em esquetes como o *Povo Fala*: “Dá para ser normal?” do 7º Programa em que transeuntes falam sobre as “loucuras” do Brasil. A figura do louco é colocada em evidência, vitalizada como um sujeito crítico da contemporaneidade. A grande mídia aparece como fonte de inspiração a ser subvertida, conforme se percebe nestes trechos da entrevista realizada com alguns usuários e/ou membros da equipe da TV Pínel:

Valter: “Maior barato sendo a mídia... Eu estou tirando até uns planos e tudo da TV sobre propaganda para passar para aqui, com outros detalhes Tem várias propagandas, muito boas! Tem aquela da Débora. [referindo-se a ao comercial em que a atriz Débora Secco é amarrada para experimentar um novo adoçante]. Os caras batem na porta dela: Oh Débora, tem um novo adoçante não sei o que... ela diz: Ah! Só se for amarrada que eu tomo adoçante! Ah pois não, amarra ela todinha. Bota o adoçante, bota num canudinho. Não sei se você já viu? [...]. A minha idéia é rápida e rasteira, a idéia que eu estava pensando, já que é um hospital psiquiátrico e tudo, para a gente se dar bem, né? E também dar um Diasepan para dormir... só amarrado, só amarrado....

Edvaldo- Só se for amarrado!!! [Risos]

Valter - Bota assim, em gotas por exemplo, medicação para dormir. Ah me amarrei, e BUM [tomba com a cabeça] [Risos] [...]Um montão de propaganda...

¹⁹ Elizabeth Costa- Catálogo da TV Pínel, Programas – 1996-1999, p. 24

Isto é a mídia que nós podemos copiar deles e trazer para cá, e podemos inventar também ...²⁰

No entanto, a paródia como gênero discursivo prenhe da TV Pinel, sofre críticas de vários lados, por considerarem que a TV retrata a loucura como algo engraçado, numa versão *light*, dando uma conotação de "Maluco Beleza" à doença mental. Greco (1999), por exemplo, em sua dissertação sobre a TV Pinel, associa a proposta desta TV com a da publicidade: um adereço *fake*, uma embalagem, onde o que menos importa é a substância:

"Se estamos corretos em nossa análise, apesar da discordância enfática de alguns membros da TV Pinel quanto à nossa hipótese acerca da presença importante do discurso publicitário em seu material de divulgação e em seus programas, estamos sustentando que a "loucura" que nos é apresentada, em versão *light*, como contraposição a visões que, injustificadamente, permitem a segregação do louco, é igualmente forjada. Há um remanejamento de imagens e de significantes, com fins explícitos de fabricação de uma imagem ("uma nova imagem da loucura", ou, como a define uma participante do projeto: "loucura viva, saudável, que pulsa no peito de cada um") que torne possível a aceitação pública de um segmento social estigmatizado. Tal como o Guaraná Brahma, unanimidade quanto ao fraco sabor, que retornou, pelas mãos da Publicidade, com outro gosto, com outra logomarca, com outra imagem, mas com o mesmo nome, a loucura mostrada na TV Pinel não coaduna com aquela que alguns profissionais da área de Saúde Mental enfrentam no exercício da clínica no Instituto Philippe Pinel." (p. 97-98).

Haveria então uma verdade sobre a loucura? E quem seria o porta-voz dessa verdade, os profissionais *psi*? Será que reivindicar que a TV Pinel se engaje no discurso a respeito da realidade, não serviria para legitimar o paradigma de representação e de informação, que, intencionalmente ou não, a TV Pinel parece se afastar?

Em nossas entrevistas, questionada sobre essas críticas, a equipe rebate que esta saída pelo humor não é algo imposto, mas vem da demanda dos próprios usuários:

Edivaldo – "É a irreverência. A característica da TV Pinel é a irreverência. Uma vez no Museu da República eu tava até colocando que as pessoas quando saem do surto, parecem até que estão tão bem com a vida, que já vem para cá cheia de idéias, alegres. É difícil chegar uma pessoa aqui com uma idéia para baixo, mais séria. As pessoas já chegam com aquele pique, de estar de volta à vida. Então a irreverência..."²¹

²⁰ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

²¹ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

Em outra ocasião, Maycon, ao entrevistar um usuário do IPP, rebateu sua crítica que percebia um enfraquecimento político da luta antimanicomial, via TV Pínel, por ela priorizar, segundo o usuário, apenas o lado “engraçadinho” da doença mental. Maycon, no entanto, também na condição de usuário, fez questão de destacar a importância do humor político, inserido nos meios de comunicação de massa, nos anos da ditadura militar, como instrumento de combate e como tal, alvo freqüente de censura²². Passados séculos, após Rabelais, a discriminação sofrida por aqueles que escolhem a via do humor para tratar de coisas sérias, às vezes retorna. No entanto, a carnavalização analisada por Bakhtin, é, na verdade um instrumento de luta, de transgressão, que utiliza como arma, o riso, a gargalhada, enfim, a derrisão popular, potencializando seu caráter transgressivo e revolucionário. A TV Pínel utiliza-se do humor e da paródia como uma ferramenta para dar visibilidade à situação da doença mental e suas formas de tratamento utilizadas no país. O humor, neste caso, não despotencializa o político mas, ao contrário, o renova, inserindo-o num processo de mudança.

5.2.3

Diálogos sem fim...

Por fim, examinemos as formas fundadas no diálogo como um gênero que atravessa não só nos vídeos das TV Maxambomba e da TV Pínel, como o próprio processo de trabalho para a sua elaboração. Ao gênero discursivo/audiovisual baseado na informação, podemos contrapor estas formas fundadas no diálogo problematizadas por Machado(2000). O autor atesta que a televisão, ao se apresentar como a herdeira direta do rádio, é até hoje um meio pouco visual. Por questões de ordem econômica, por oferecer menos problemas para a transmissão ao vivo, e por viabilizar o ritmo veloz de produção, a TV tem na palavra e no discurso oral sua matéria prima principal. O autor acrescenta:

²² Tratava-se da gravação do vídeo “A Volta da TV Pínel” que marcaria o retorno da TV Pínel após os trâmites burocráticos pós-municipalização, que deixara a TV numa crise financeira sem precedentes. O Vídeo se inseria na programação da semana da Luta Antimanicomial de 2000.

“Essa disponibilidade para o discurso oral, de um lado, desviou a televisão para a facilidade, a comodidade e a banalidade dos *talk shows*, em geral voltados para a celebração de suas próprias estrelas, ou para algumas de suas derivações ainda mais degeneradas, como os programas de auditório e os *reality shows* [...]. Mas, de outro lado, favoreceu também o ressurgimento na televisão de formas discursivas muito antigas e muito vitais, formas que estão na raiz mais profunda de toda a nossa cultura: aquelas que se fundam no diálogo.” (p.72)

O autor distingue a vulgaridade de certos programas apresentados na TV, onde o enunciado proferido pelo entrevistado do programa serve apenas como trampolim para corroborar a fala do repórter/entrevistador (protagonista de fato do programa), das formas fundadas no diálogo, também encontradas na TV, princípio antes de tudo filosófico, que coincide com o dialogismo de Bakhtin, onde a verdade é entretecida pela fala conjunta dos interlocutores²³.

Vejamos como estas formas fundadas no diálogo são viabilizadas nas TVs comunitárias. Apesar de encontrar espaço para dramaturgia realizada em pequenos esquetes, videoclips e vinhetas, tais TVs baseiam seus programas em formas fundadas no diálogo: a entrevista, “o povo fala” e, mesmo a ficção sob forma de esquete, têm, como ponto forte, os diálogos orais, mais do que as imagens. Na TV Pínel, encontramos por exemplo o quadro fixo “Perfil” de Jaqueline que consiste em entrevistar alguém ligado ao IPP, a exemplo do faxineiro, do diretor ou do segurança. Também há a cobertura das atividades da luta antimanicomial, em vernissage ou entrega de prêmios, realizada através de entrevistas dos participantes. A própria dramaturgia muitas vezes serve como deflagradora de entrevistas no formato “o povo fala”, como no exemplo do citado “Camisa de Força”, ou “Terror Noturno” do 15º Programa²⁴. Na TV Maxambomba todos os vídeos dos quais acompanhamos a criação, incluíam takes de entrevistas e “o povo fala”, à exceção do “Pagodeando”.

Nestes projetos, há sempre a intencionalidade do dialogismo e do confronto de idéias. No vídeo “Cultura e Lazer em Tinguá” do projeto de “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba, por

²³ Alguns programas dialógicos identificados pelo autor são: “Six fois deux” (1976) série de programa de Godard, realizado para TV francesa e o brasileiro: “Diálogos impertinentes” (1995) dirigido por Gabriel Prioli.

²⁴ O “Terror Noturno” também segue o formato esquete e “povo fala” e será posteriormente discutido.

exemplo, os moradores são convidados a comparar a qualidade de vida da região atual e do passado. As respostas são editadas no formato “o povo fala”:

“Moradora- [entrevistada na rua]- Para a gente, isso aqui já foi ótimo, já foi muito bom!”

Daniele- E como era antigamente aqui?

Moradora- Era um sossego. Só tinha os moradores daqui. Não tinha essa poluição que tem hoje. O rio, a gente podia usar o rio, tomar banho. Hoje o rio é esgoto puro!”

[...]

Daniele- Como é Tinguá hoje?

Seu Veceslau- [morador da antiga estrada do comércio. Ele aparece também no início do vídeo, dando um depoimento sobre esta estrada] - Hoje melhorou muito!

Morador 1 [jovem participante do Curso de Guia Mirim da ONG Onda Verde]- De 1990 para cá melhorou porque construíram a estrada (referindo-se ao asfalto que atualmente dá acesso à região).

Morador 2 [jovem participante do Curso de Guia Mirim da ONG Onda Verde] – Tinguá precisa de muitas reformas, muitas. Precisa que as pessoas tenham consciência, que aprendam a preservar o ambiente.

Morador 3 [jovem participante do Curso de Guia Mirim da ONG Onda Verde]- De 1 a 10 eu dou 7,5 para Tinguá, pois falta muito para melhorar ainda.”

Dos que vêem a entrada do turismo como um agravante à depredação, aos que avaliam como algo positivo o progresso como benefício da região, passando pelos que apontam a necessidade de investir na consciência ecológica de moradores e turistas, o confronto das opiniões é valorizado pelo grupo.

Já no vídeo “Violência Pra quê?”, os alunos procuraram ouvir aqueles que normalmente são responsabilizados pela violência da região: menores infratores (que atualmente fazem parte da Casa do Menor de São Miguel Arcanjo, onde participam de oficinas de marcenaria e eletricidade), e a polícia (representada pelo sargento responsável pelo DPO de Vila de Cava). Neste vídeo, no entanto, ambos possuem cenas enunciativas bastante distintas. Na Casa do Menor, os alunos do curso da TV Maxambomba e os jovens das oficinas estão sentados em círculo, onde todos se olham, fazendo com que a câmera deslize, procurando captar seus depoimentos. Embora visivelmente constrangidos, no início, ao longo da entrevista, acabam por relatar as experiências sofridas em seu cotidiano:

Daiane- “Algum de vocês aqui já sofreu algum tipo de violência doméstica?”

Grupo- Não, não...

Daiane- Nenhum tipo de violência? E assim agressão na rua? Se vocês já praticaram alguma também ou já assistiram?

[nome inaudível- Funcionário da marcenaria da Casa do Menor]: Já sofri na rua violência policial. Violência de amigos. Amigos não, colegas. Ah, muitas vezes assim no grupo, quando o policial chegava...conhecia, sabia que eram meninos de rua, eles já chegavam agredindo, não queriam...As vezes a gente não estava fazendo nada, e eles já chegavam agredindo. E no grupo era de vez em quando com os mais fracos. Se eu tinha dinheiro, os maiores vinham e queriam tomar o meu dinheiro. Eu roubava e vinham os mais velhos e roubavam de mim.”

Na entrevista com o policial, está presente apenas Daiane, sentada lado a lado do sargento. Mal se olham e a câmera parece se tornar o verdadeiro interlocutor:

Daiane- Que tipo de violência são mais frequentes aqui em Vila de Cava?

Sargento Gomes- “A violência aqui tem um índice muito pouco. Por ser uma área de ecologia, temos a serra de Tinguá, temos várias fazendas na região. Por ser também uma área muito grande, mas o índice de popularidade [sic] aqui é muito pouco. Então, em termos de violência, pode-se contar quase índice zero de violência em Vila de Cava [...] As vezes que eu fiz por exemplo encontro de cadáveres que tem aqui, já estão em adiantado estado de decomposição. Isso vem a crer que eles não são abatidos aqui. São abatidos em outro local, e trazidos para cá como desova.”

A polifonia desses depoimentos proferida no confronto de vozes tão distintas, acaba por mostrar-se comprometida no processo de edição. A nosso ver, a monologia do enunciado do policial, com conteúdo e expressividade estandardizada, poderia reverter-se em dialogia, caso confrontada aos enunciados dos jovens da Casa do Menor. O que poderia caracterizar um confronto de idéias e abrir para um posterior debate em câmera aberta, ao se colocarem em *takes* distantes, acaba por ser desvitalizado. A informação de que não há violência na região não é quebrada por Daiane na condução da entrevista. A aluna não questiona, por exemplo, o fato do policial não considerar como fator relevante de violência, a região ser um lugar de “desova”. É também o Sargento que detém a última fala do vídeo, que, como um “pastor”, convoca as pessoas que praticam alguma forma de violência a ouvir a palavra de Deus e orar, pois só a fé tem o poder de tirar o mundo da violência.

Na TV Pinel, os programas têm, como proposta, passar uma visão mais positiva da imagem da loucura, apresentando, em suas entrevistas e depoimentos, um caráter aparentemente monológico. Em princípio, todos os entrevistados são contra a forma como o louco é frequentemente tratado: os funcionários relatam a sua surpresa, ao iniciar o trabalho na instituição, na quebra de preconceito e evidenciam a importância de conhecer o trabalho da TV; os usuários, seus familiares e as pessoas ligadas ao IPP, ressaltam a importância de se pensar o louco como uma pessoa capaz, e, principalmente, priorizar o sujeito por de trás da figura estereotipada da loucura. Vejamos os seguintes trechos do 15º programa:

Jaqueline [Para o quadro Perfil]- “Pessoa, o que passou na sua cabeça quando você descobriu que ia trabalhar aqui no Pinel?”

Pessoa [Chefe dos Vigilantes do IPP]- Antes de vir para cá, passou tudo, menos que seria bom. Passou que seria difícil, passou que talvez eu não conseguisse. Bom, passou tudo....

Jaqueline – Você gosta de trabalhar aqui no Pinel?

Pessoa- Depois de vir para cá, depois de começar a trabalhar aqui e sentir como funciona, eu não só estou adorando, como também descobri muitas coisas novas. A gente começa a ver a vida por um outro lado. Começa a enxergar as pessoas de uma forma diferente, né, com mais compreensão. A gente acaba aprendendo que o ser humano é muito mais limitado que pensamos, mas mesmo assim ele pode se superar em suas atitudes e decisões. Eu, enquanto ser humano, enquanto profissional, eu estou aprendendo e amando trabalhar no IPP”.

(...)

Dr. Fernando Ramos (Diretor do IPP, entrevistado por Maycon, na entrega do prêmio PI 1999 ²⁵) – “Olha eu acho que a grande significação deste prêmio é premiar... Primeiro, dar reconhecimento a personalidades, instituições que vem contribuindo já há muito tempo pelo processo de reforma psiquiátrica. Não havia nenhum instrumento público de você criar uma cerimônia como essa e dizer: Pôxa, né, nós temos estas pessoas, estas instituições que vem na batalha, que vem na luta, e que vem produzindo a transformação. Então, o prêmio tem este objetivo em primeiro lugar.”²⁶

Estas entrevistas aparentemente monológicas, em que a única voz que aparece é a da luta antimanicomial²⁷, colocam-se, na verdade, em diálogo, por

²⁵ Prêmio dado aos que se destacaram na luta antimanicomial.

²⁶ Trechos extraídos do 15º programa da TV Pinel.

²⁷ No encontro de devolução da pesquisa, a equipe discutiu sobre a monologia de algumas de suas abordagens. Eles ressaltaram alguns programas em que no “povo-fala” confrontaram vozes da luta-antimanicomial, com as que são favoráveis aos antigos métodos. O incômodo de ver um rapaz, diante da “camisa de força”, dizer estar de acordo com o procedimento adotado foi

meio da dramaturgia, ligadas ou não ao humor, onde vozes institucionalizadas reivindicam métodos antigos, cuja relação hierarquizada médico-paciente, apresenta um tratamento baseado única e exclusivamente na medicalização. Samy, usuário do IPP criou, neste mesmo programa, um esquete em que uma cantora, Cecília Xavier, sucesso nos anos 80 e atualmente esquecida pela mídia, vai a um hospital psiquiátrico para fazer uma doação e lá é reconhecida por uma antiga fã. O médico, interpretado pelo próprio Samy, faz de tudo para que ambas não conversem, alegando que a interna poderia incomodá-la:

Cecília Xavier (Vendo ao fundo a paciente abraçada com um disco seu) –
“O que houve com ela Doutor?”

Médico- Problemas emocionais, mas a Sra não precisa saber de detalhes!

Cecília Xavier- Ah não! Eu faço questão de ir lá falar com ela!

Médico- Sei não...ela pode chatear a senhora...

Cecília Xavier- Não, não. Eu vou lá falar com ela!

Médico- Tem certeza?

Cecília Xavier- Tenho!

O médico permanece afastado e a cantora aproxima-se da paciente. Após os cumprimentos, a artista pergunta:

Cecília Xavier- “Há quanto tempo você está aqui”

Silene- Estou há tanto tempo que já nem me lembro mais quanto tempo tem...Mas, a senhora está tão diferente!

Cecília Xavier- É menina, só que o tempo passa e as pessoas esqueceram de mim!”

A cantora, ao aproximar-se da fã, descobre que ambas encontram-se abandonadas, ela pela mídia e pelo público, e a paciente pelos seus familiares e amigos, evidenciando o abandono como um fenômeno que transcende os muros da internação. Após o melancólico encontro, o médico desculpa-se novamente pelo incômodo causado pela interna.

Assim, se tomarmos os programas da TV Pínel como um enunciado, do qual fazem parte outros enunciados, isto é, os quadros do programa, suas vinhetas, etc., conforme foi visto em Machado (2000), as vozes da luta antimanicomial dialogam com aquelas favoráveis ao confinamento dos doentes mentais, com as

discutido na ilha de edição, prevalecendo o confronto dialógico nos depoimentos, como facilitador do debate em “câmera aberta”. A equipe reconhece que, nem sempre, prevalece a polifonia.

formas tradicionais de tratamento, representadas alegoricamente seja na paródia ou na dramaturgia dessa TV, a exemplo do esquete de Cecília Xavier.

Na cena dialógica também pode ocorrer a inversão de papéis, em que aqueles que são normalmente detentores do poder da fala passam a ser comandados por aqueles que, no cotidiano, são apenas chamados a responder quando solicitados. Tomando em consideração a realidade das TVs comunitárias, a possibilidade de jovens moradores da Baixada e usuários do sistema de saúde mental tomarem à frente da cena enunciativa na realização de entrevistas, já garantiria uma inversão da cena, pois normalmente eles estão habilitados a apenas responder quando solicitados, seja em suas escolas, seja na situação de tratamento.²⁸

Gostaríamos de ressaltar dois exemplos em que tal inversão torna-se ainda mais relevante. No primeira caso trata-se de uma "câmera aberta" realizada na quadra do CIEP Senador Severo Gomes, em Rancho Fundo, no encerramento do primeiro curso de "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba. Na ocasião, após a exibição do Vídeo "Previna-se" sobre gravidez e DST na adolescência, a repórter, aluna do curso e da escola, convidava as pessoas, após o depoimento, a colocar e tirar a camisinha num pênis de plástico. Tanto os depoimentos dos alunos, como a "performance" da camisinha eram muitas vezes acompanhadas de brincadeiras e risos por parte da platéia. Esta inversão, onde uma aluna comandava a cena enunciativa, possibilitou um encaminhamento inusitado relatado em nosso diário de campo:

"A diretora pede então a fala. Diz que apesar das brincadeiras o assunto é muito sério e, com um tom professoral, fala da importância desse tipo de iniciativa nas escolas para o esclarecimento de dúvidas dos jovens, e que eles deveriam levar o assunto a sério, pois sexo deve ser encarado de forma natural. Ao final do longo depoimento, a aluna-repórter pergunta se ela, diretora, poderia demonstrar como colocar a camisinha. A diretora parece estar surpresa de ter que

²⁸ Machado 1996 [1993]), ao discurrir sobre a experiência em vídeo pelo grupo independente do "Olhar eletrônico", aponta para a quebra da relação de saber e de autoridade entre o entrevistado e o entrevistador. No vídeo "Do outro lado de sua casa" que aborda a situação dos moradores de rua, um mendigo entrevistado toma o microfone e passa, ele mesmo, a entrevistar seus parceiros. O autor considera esta quebra de hierarquia como forte dispositivo para "...inverter o esquema viciado das reportagens das redes comerciais, que reduzem toda diversidade ideológica, cultural, linguística, étnica e religiosa do povo que habita o país a um discurso integrador e normalizador, o discurso da instituição televisual. Devolver a palavra ao povo, deixar que o enfocado se coloque livremente, fazer com que as técnicas de produção se tornem transparentes aos protagonistas - tais são alguns dos princípios norteadores do trabalho do Olhar..." (p.266). Esta virada perturbadora também pode ser considerada relevante nestas experiências em TVs comunitárias

participar do mesmo "ritual" que seus alunos. Sua voz torna-se um pouco trêmula. Aparentando insegurança, aceita, porém, suas mãos também tremem e demora algum tempo, errando depois de algumas tentativas. Alguns risos podem ser ouvidos na platéia.²⁹

O segundo caso é o esquete criado por Jorge Romano (Joe), intitulado *Terror Noturno*, para o 15º programa da TV Pinel, que consistia numa parte ficcional e uma "pegadinha" realizada na Cinelândia, em que o ator/usuário, fantasiado de Pai-de-Santo, faz despachos, ao mesmo tempo que solicitava dos transeuntes sua opinião e crença a respeito da macumba. A idéia era de que, no meio da entrevista, independente da resposta, Joe simulasse estar "possuído" por um santo, assustando o entrevistado. No entanto, no meio das entrevistas, a inversão ocorre, e um jovem passa da condição de entrevistado a entrevistador:

Transeunte- "Qual é o seu santo?"

Joe- São Jorge.

Transeunte- Se você quiser eu tiro ele!

Joe- O que agora?

Transeunte- Quer ver eu tirar?

Joe- Essa eu quero ver!

Transeunte- Quer ver mesmo?

Joe- Quero.

Transeunte- Eu tiro esse santo do seu corpo!

Joe- Você é da igreja?

Transeunte- O que?

Joe- Você é da igreja?

Transeunte- Não, sou do centro também. Sou do candomblé.

Joe- Candomblé.

Transeunte- Você é de qual centro? Umbanda? Candomblé? O que que você é?

Joe- Candomblé.

Transeunte- Candomblé também... não é nada! [Toca na guia de Joe]

Joe- Qual é? [Demonstrando irritação]

Transeunte- Eu te peguei, que você não é do candomblé!

Janjão- [equipe Tv Pinel em off para Joe] Bota na boca dele o microfone...

Transeunte- De candomblé você não é. Com essa guia aí você não é de candomblé!

Joe- Isso é detalhe...

[inaudível]

Joe- Fala aí de novo. Repete.

Transeunte- Tô te desmascarando e o seu santo vai embora, quer ver?

Joe- Tem nada a ver. Tem nada a ver.

Transeunte- Aí lá. Já tá começando a ir embora. Bota para eu falar [Referindo-se ao microfone]. Seu santo já está começando a ir embora, tá vendo?

Joe- Eu conheço tudo esta parada aí, tá sabendo?

Transeunte- Conhece nada. Conhece mesmo?

Joe- aqui não pode enfraquecer... Vou partir para outra

Transeunte- Olha só. [Risos]."

²⁹ Trecho do Diário de Campo do dia 07/05/99.

Enquanto que, no primeiro caso, a quebra de hierarquia do cotidiano dessa cena enunciativa é possibilitada pelo contexto da jovem aluna estar em evidência como repórter, onde sua imagem é ampliada ao vivo no telão da Maxambomba, no segundo caso, há uma dupla inversão. Joe havia pensado este quadro para que ele, na figura de pai-de-santo-repórter, criasse uma situação onde, tanto o apoio como o preconceito contra as religiões de origem afro pudessem se evidenciar, favorecendo o debate, na condição dele próprio ser o catalisador da discussão, comandando as entrevistas e pregando sustos nos entrevistados. Tal contexto já garantiria uma inversão, ao se tratar de um usuário do sistema de saúde mental. Num determinado momento porém, é ele quem se assusta, mostrando-se visivelmente irritado ao ser "desmascarado" por um transeunte. Esta inversão é valorizada no vídeo, onde o referido diálogo aparece sem cortes e o riso do transeunte não só é a última fala deste quadro/enunciado como do próprio programa/enunciado, seguido do clip, com cenas das gravações ao som da música "É" de Gonzaquinha, que habitualmente encerra a programação.

O exercício da dialogia encontra-se inserido não só nos vídeos propriamente ditos, mas no seu próprio processo de criação. Pensar em TV comunitária é pensar no processo de trabalho desses vídeos, de um processo eminentemente coletivo e dialógico. O desafio de trabalhar em grupo, aparentemente sem fronteiras hierárquicas, é vivido no cotidiano, para aqueles que se propõem a realizar um vídeo comunitário.

No "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos" da TV Maxambomba, a metodologia pela qual o projeto vai sendo apresentado aos jovens, e o modo como eles se integram à dinâmica das atividades de criação dos vídeos, é um aspecto fundamental a ser analisado. O diálogo predomina na definição dos temas, onde os alunos se assumem como sujeitos de suas idéias que serão futuramente transformadas em vídeo. Os jovens facilitadores do trabalho - Grupo Fuzuê - conduzem o processo da escolha dos temas dos vídeos pelos grupos. As idéias dos alunos são escritas no quadro-negro e reagrupadas de acordo com a proximidade de temas afins. Pudemos observar que esta escolha envolveu discussão e renúncia, culminando na mudança da temática inicial de um dos grupos, que trocou o tema sobre política da região para "Cultura e Lazer em Tinguá". Apesar da mudança, nos parece paradigmática o dialogismo em que a equipe busca conduzir o processo, onde muitas vezes predomina a polêmica:

André --[Grupo Fuzuê - sobre a escolha do tema do vídeo "Violência pra quê?"] "Então eles chegaram nesse tema violência, mas só que combinaram o geral da violência: mãe bate no filho, outro mata outro ali. Violência em casa e na rua. [...] Mas tem esse tipo de clima que rola, outro não deixa outro falar, mas só que devagar "tá" saindo. Já foram na Casa do Menor pra ver sobre isso [referindo-se a gravação na Casa do Menor, em São Miguel Arcanjo, lugar de profissionalização de ex-meninos de rua]. [...] Violência geral com o humano. Era uma coisa assim. Então, eles agora já "tão" querendo já gravar. Então o grupo agora estabilizou. Agora "tá" um concordando com o outro..."

Wagner -- [Grupo Fuzuê - sobre a escolha do tema "Cultura e Lazer em Tinguá"] "Quase deu porrada e tudo sabe? Porque eles ficaram muito revoltados, porque a princípio a gente queria fazer um programa sobre política, mas um troço mais amplo né? Moeda do país, desemprego, sendo que é um tema que é difícil de você falar se não conhece. Então vamos falar daquela coisa que a gente tinha. Então, o que foi? Vamos falar então da política regional, seria a do nosso bairro. Ai tá, mas aí eles falaram: 'não, mas acontece que a gente não pode falar isso', 'então vamos pegar o vereador. Vou falar, a gente mostra isso aqui'. Eles iam mostrar o lado ruim, que nem a televisão faz. [...] E acabou que eles foram ficando com medo mesmo de trabalhar isso, porque estavam com medo de represálias, né? Ai, quer dizer, eles resolveram ficar assim... 'Então vamos falar política e turismo'. Ai chegaram assim, política e turismo não rola. Ai acabou foi aquele lance de democracia mesmo. Vamos votar então, quem quer o quê? Uns não gostaram, fizeram bicão né? Mas no final ficou tudo bem! Depois desse medo assim, né?"³⁰

Leandro -- "Foi assim: votação no quadro. Cada um falava um nome, mas os dois nomes que eu queria falar que já tinham sido falados lá. Ai eu falei política. Falei política só para perturbar mesmo a cabeça dos outros....E aí, não é que ganhou?!!"

Douglas -- "Iria ser muito monótono falar sobre política."

Bruno -- "Nós queríamos uma coisa mais dinâmica, então veio o turismo."³¹

³⁰ Trecho da entrevista gravada com o Grupo Fuzuê da TV Maxambomba, em 01 de outubro de 1999. Poderíamos nos perguntar por que a centralidade da esfera política no projeto da Modernidade acabou por assumir um lugar que transita entre a descrença e o temor não só para estes jovens, como para boa parte da população no Brasil. É interessante observar que Wagner, coordenador do grupo que causou tanta polêmica na escolha do tema, é um jovem que se envolve nas questões políticas da região, com participação ativa na campanha para vereador e prefeito de Nova Iguaçu. No entanto, ele pareceu não se surpreender com a descredibilidade na política de seu grupo.

³¹ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

Por outro lado, a preocupação na coletivização do processo e na metodologia participativa, inerente ao trabalho dessas TVs, esbarra, muitas vezes, nos desejos dos próprios membros da equipe. Alguns participantes da TV Pinel relataram o dilema que vivem entre não “atropelar o processo do grupo”, atuando como facilitadores da criação alheia, e a possibilidade deles mesmos criarem:

Noale- “Eu tinha vontade de também fazer um programa... e aí eu falava com a Dora [referindo-se a Doralice Araújo, fundadora e ex-coordenadora da TV Pinel]. Pô, Dora! ‘Mas isso não tem nada a ver! Você tem mais é que fazer, pois é um espaço de criação de todo mundo!’ Esta foi uma discussão logo depois do ‘Loucura e Carnaval’. Porque o ‘Loucura e Carnaval’ foi uma demanda que não foi da equipe, não foi da TV Pinel, foi externa, do desfile³². [...] Eu queria muito fazer, mas ao mesmo tempo eu tinha que chamar as pessoas. Eu me sentia na obrigação de chamar as pessoas, pelo menos da equipe para estar discutindo. Se não fosse todo mundo, os outros usuários e tal, pelo menos o pessoal da equipe. Mesmo assim eu acho que atropelêi um pouco, mas sofrendo...E aí a gente começou a discutir isso: Qual é o limite? Por que a gente não pode entrar também nesse processo de criação, mostrar também nosso olhar, essas coisas?

Edvaldo- “Eu me lembro uma vez que foi uma pessoa da equipe. Ela teve a idéia de fazer o programa e sem falar nada para ninguém, ela juntou o material, saiu para a gravação. Foi, gravou, editou... quer dizer... foi jogado na reunião da equipe, pois ela se apropriou de maneira errada. Fez um programa da cabeça dela! [...] Foi solucionado. A gente respeita o coletivo.”³³

Um processo grupal, que tenha o dialogismo como eixo central, como parece ser dessas TV comunitárias, não é um exercício fácil. O limite entre a “negociação de desejos”,³⁴ intrínseca a um processo verdadeiramente coletivo, e o apagamento da singularidade individual, muitas vezes, é tênue. A dinâmica do dialogismo é um empreendimento duro, que deve ser constantemente discutido pelos seus membros.

³² O “Loucura e Carnaval” foi realizado quando a comunidade do IPP participou do desfile da Escola de Samba Porto da Pedra, no Carnaval de 1997, que teve como samba-enredo “No Reino da Alegria, cada louco com sua mania”. O documentário “aborda a relação entre a loucura e o Carnaval, momento mágico de paixão e delírio coletivo” (catálogo TV Pinel – Programas 1996 a 1999, p. 39).

³³ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 08 de maio de 2000.

³⁴ O termo “negociação de desejos” foi utilizado por Valtér Filé em nossas conversas sobre o trabalho que ele desenvolve não só no âmbito das TVs comunitárias, mas em seu trabalho como um todo, originando inclusive o título de sua dissertação de mestrado. A este respeito ver: Pereira, José Valtér (Valtér Filé) “Negociação de Desejos: A Linguagem audiovisual na Formação dos Professores”. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação, UERJ, 2001.

Ao se assumir o risco do dialogismo, sem verdades absolutas e engessadas, o processo de trabalho para a criação de um vídeo comunitário torna-se exemplar na possibilidade de se pensar tais projetos para além de um veículo de informação das comunidades envolvidas. A discussão acerca da cidadania não precisa passar necessariamente pelas vias da informação, mas sim pela possibilidade de ampliação do campo de debate, da cena dialógica e do confronto de opiniões, abrindo espaço para uma produção de subjetividade menos enrijecida, convocando todos à arena das idéias e do desejo, ao território da criação.

Acreditamos que a relação produtor ativo e espectador passivo merece ser relativizada, principalmente em se tratando de TV comunitária, onde tais lugares estariam próximos ao que Berger (1976) chamara de intraoperadores: um fazer-se conjuntamente. Por outro lado, a metodologia de exibição com discussão em "câmera aberta" também evidencia uma relação de interlocutores com o espectador da rua. Dessa forma, importa aprofundarmo-nos na relação entre o telespectador, o produtor e a imagem criada no que diz respeito a esses projetos de TV comunitária.

5.3

O Espectador como Co-autor, ou o Lugar do Outro nas TVs Comunitárias

"Evidentemente, o visual concerne ao nervo óptico, mas não faz dele uma imagem. A condição *sine qua non* para que haja imagem é a alteridade." (Daneý, *apud* Debray, 1992, p. 409)³⁵.

Benjamin (1975-a) enfatizara a diferença entre o contemplador de um quadro e o espectador de cinema, Debray (1992) rivaliza a relação do espectador de cinema com o da televisão:

"Uma projeção [de cinema] te convida ao silêncio na poltrona, boca fechada, ouvido imóvel, em posição de hipnose consentida. Ao contrário do vai e vem descontraindo diante de uma difusão [na TV], tagarelando, mãos no bolso. Nada te obriga, você é livre. O programa não te interessa? Pois bem, *zapei*, há para todos os gostos. Ou apague-me, você não atrapalha ninguém e pode fazê-lo sem remorso: você não pagou nada. A imagem-movimento recompensa a imobilidade física do espectador; a imagem-studio compensa pela sua fixidez a distração do consumidor. Embora paralisado, o cinéfilo se cansa mais: a verdadeira vida está em outro lugar, é preciso molhar a camisa para seguir mentalmente as linhas de fuga das imagens. O telespectador tem o direito de ir fazer pipi durante os intervalos comerciais, mas na sua cabeça, ele permanece imóvel. Sobre a pequena tela, a verdadeira vida não passa atrás, ao lado, ou fora, mas aqui e agora. Nada além. O mundo é o que é, você também. É assim, ponto final." (p. 432/ 433)³⁶

Seria então a velocidade das imagens nas telas de TV, inimiga direta do pensamento? O aqui e agora destas imagens revelaria a impossibilidade de transcendência da subjetividade contemporânea? Enfim, estaria a "liberdade"

³⁵ Tradução da autora. No original: "Évidemment, le visuel concerne le nerf optique mais ce n'est pas une image pour autant. La condition *sine qua non* pour qu'il y ait image est l'alterité." (Daneý *apud* Debray, 1992, p.409).

³⁶ Tradução da autora. No original: "Une projection vous visse en silence dans un fauteuil, bouche cousue, oeil coincé, en position d'hipnose consentie. Alors qu'on va et vien décontracté devant une diffusion, faisant causette, mains dans les poches. Rien ne vous oblige, vous restez libre. Ça ne vous plaît pas? Eh bien, *zapez*, on en a pour tous les goûts. Ou éteignez-moi, vous ne dérangerez personne et vous le ferez sans remords: vous n'avez rien payé. L'image-mouvement récompense l'immobilité physique des spectateurs; l'image-studio compense par sa fixité la dissipation du consommateur. Quoique paralysé, le cinéphile se dépense plus: la vraie vie est ailleurs, il faut mouiller sa chemise et suivre mentalement les lignes de fuites des images. Le téléphage a le droit d'aller pisser pendant la coupure publicitaire, mais dans sa tête, il reste

prometida ao *zapeur* de TV definitivamente atrelada à passividade, com relação as imagens desfiladas pela "telinha"?

O trecho a seguir, retirado de uma entrevista com alguns alunos do "Projeto de Capacitação em Vídeo" da TV Maxambomba nos soa emblemático acerca da relação que normalmente se estabelece com o que é visto na televisão nossa de cada dia. A discussão sobre os limites e os alcances do poder da TV, em suas vidas, foi sempre calorosa, chegando a provocar polêmica:

Vagner - "Eu acho um pouco manipuladora sim. Eu acho que a pessoa tem que viver o que ela é e não por causa da mídia. Tudo bem que a mídia tenta de tudo para empurrar uma coisa na sua cabeça, mesmo que você não goste, para ela você tem que passar a gostar. Tipo fazendo a gente de marionete, né?"

Tatiane - Eu não sinto que eles queiram influenciar a gente, mas influencia por natureza. Eles fazem isso não para influenciar, mas para dar audiência, por que sabem que todo mundo vai assistir. Mas, é aquele negócio: você vê que está na moda, gostou, quer usar. Agora, não é só por que está na televisão que eles querem que você faça. Não, você faz se você quiser!

Vagner - Tudo bem, você não concorda comigo, mas eu acho que é verdade. Ela quer que você use um produto mesmo que você não goste. Ela quer que você use uma coisa... enfim. Tem até aquele comercial do Sprite: 'Imagem não é nada... sede é tudo'. É uma propaganda contra a mídia. Aquela agência é fantástica! Tipo entrando em contradição. Eles dizem que se você tomar isso, vai virar aquilo, enfim...

Tatiane - Mas é o objetivo deles! É fazer comercial daquilo. Eles estão ganhando para fazer comercial!"³⁷

Gostariamos de nos deter nesta discussão que aparentemente apresenta duas visões antagônicas: de um lado o aprisionamento absoluto da subjetividade, traduzido pelo assujeitamento aos padrões da TV de massa; de outro, a total independência, a possibilidade de autonomia da subjetividade diante da suposta "neutralidade" da imagem, como se os universos internos e externos fossem dois mundos distintos e estanques.

Conforme foi anteriormente discutido, a subjetividade produzida na cultura de massa encontra-se relacionada com os atravessamentos que ela mantém com a mídia no cotidiano, mas sobretudo com outros lugares, outros "universos de referência" (Guattari, 1992): a família, o trabalho, as relações de vizinha, etc. por onde a subjetividade circula. Tais "universos", por sua vez, se entrecruzam e

immobile. Sur le petit écran, la vraie vie n'est pas derrière ou à côté, hors champ, mais ici et maintenant. Rien au delà. Le monde est ce qu'il est, vous aussi, s'étonne, point final." (432 /433).

37 Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

tempo todo. Assim, a recepção midiática transborda o momento de contato com a mídia, infiltrando-se no tempo/espaço do cotidiano, configurando-se ela também como um "universo de referência". Mons (1994), valendo-se tal conceito de Guattari, afirma:

"A recepção midiática está situada numa composição de 'universos de referência. Na medida em que o fenômeno da recepção ultrapassa o momento do contato com a mídia, e se infiltra no tempo elástico do cotidiano, instaura-se um limite movediço dos espaços de existência contemporânea." (p.39)³⁸

Na experiência midiática, estes universos de referência têm suas fronteiras fluidas. Segundo este autor, esta recepção não se identifica ao esquema de Jakobson (emissor, mensagem, receptor), pois compreende um alargamento da recepção no tempo. Ela se dispersa e se modela na trama dos lugares cotidianos (habitação, trabalho, transporte, casa), colando-se a outras práticas sociais, caracterizando um para além da recepção, tecendo assim novos "universos".

O que normalmente se convencionou chamar de "imagem mental" como lugar de subjetivismo puro, visto anteriormente, encontra-se atravessada pelas implicações de diversas vivências, inclusive aquelas mediadas pela técnica, por onde transitam a subjetividade. A recepção é, na verdade, comentada, retrabalhada, e principalmente ressignificada:

"Assim o telespectador é também um habitante. Quais são os laços ou os desligamentos que se formam entre estes dois pólos atrativos? Que se transfiguram em imagens avalizadas, uma vez projetadas sobre o astro negro do social? Que se tornam fragmentos, destroços, restos da orgia midiática? É o enigma da incorporação, e não da recepção que subitamente aparece como um conceito restritivo, pois implica uma dimensão operacional". (ibid, p.41).³⁹

Seguindo a linha de raciocínio de Morin (1990 [1962]) em sua análise da relação do espectador com o cinema e com a publicidade, onde mecanismos de

38 Tradução da autora. Em francês: "La réception médiatique est à situer dans une composition des 'univers' de référence'. Dans la mesure où le phénomène de la réception déborde le moment du contact média, et s'infiltra dans le temps élastique de la quotidienneté, cela institue une limite mouvante des espaces de l'existence contemporaine." (p.39).

39 Tradução da autora. No original: "Ainsi le télépectateur est aussi un habitant. Quels sont les liens ou les déliaisons qui se forment entre ces deux pôles attractifs? Que deviennent les images en aval une fois projetées vers l'astre noir du social? Que deviennent les fragments, les débris, les restes de l'orgie médiatique? C'est l'énigme de l'incorporation, non plus de la réception qui paraît soudainement un concept restrictif, parce que connoté par une dimension opérationnelle." (ibid, p.41)

identificação e projeção encontram-se presentes⁴⁰, Mons entende que, na relação com a imagem, estão em jogo processos perceptivos, interpretativos e identitários⁴¹. Segundo Mons, o "receptor" transita na arquitetura das mensagens midiáticas, inventando algumas vezes suas próprias itinerâncias metafóricas, mentais e psíquicas. Ele é, na verdade, um praticante deste enunciado imagético, ~~ele está dentro e fora ao mesmo tempo, oscilando entre o que o altera e o que inventa na relação com a mídia imagética.~~ Para este autor torna-se necessário então "Ajuizar o que existe de institucionalização na recepção de mensagens, mas também o que é próprio ao sujeito, na sua íntima relação com a mídia" (p.44)⁴²

Pensar o receptor como um outro para onde o discurso se dirige, e, como tal, interferindo no seu próprio conteúdo do enunciado, a nosso ver, possui ressonâncias com o pensamento de Bakhtin que imprimiu novos lugares para a tradicional recepção. A linguagem para este pensador, como ficou sabido, é espaço de interlocução e o significado do enunciado só existe no diálogo com o outro e não em si mesmo:

40 O autor se vale de categorias psicanalíticas para descrever o poder da cultura de massa enquanto mídia, analisando a cultura do lazer, dentre elas a publicidade e as produções de Hollywood, e sua fórmula de erotismo e violência - *a girl and a gun* - . Todas estas remetem ao mito da felicidade que seria, ao mesmo tempo, projetiva e identificatória. Ao herói que vive intensamente no meio de aventuras, o telespectador vibra, emociona-se, torce, implicando um mecanismo de projeção de um mundo "olímpico" bem distante do seu. Por outro lado, há o ideal de felicidade da segurança, do bem-estar, do conforto da técnica, enfim da identificação. Estes ideais aparentemente antagônicos na própria concepção de felicidade - o aventureiro apaixonado e o provedor bem sucedido - ~~na verdade apontam para o mesmo sujeito, o indivíduo privado, que o modelo capitalista aplicado ao consumo e à cultura de massas, não consegue se desviar.~~ Valores afetivos e valores materiais se complementam, desde que possam ser consumidos: "Assim se completam os dois temas da felicidade, um que privilegia o instante ideal na projeção imaginária, outro que estimula um hedonismo de todos os instantes na vida vivida [...]". A concepção da felicidade, que é da cultura de massa, não pode ser reduzida ao hedonismo do bem-estar, pois, pelo contrário, leva alimentos para as grandes fomes da alma, mas pode ser considerada consumidora, no sentido mais amplo do termo, isto é, que incita não só a consumir os produtos, mas consumir a própria vida" (Morin 1990 [1962] p. 127).

41 Numa linha de raciocínio convergente ao visual conceituado por Debray, Mons aponta que ~~estes mecanismos podem tornar-se comprometidos se não houver mais relação de atenção com a imagem.~~ "O que ocorre quando a cultura é globalmente midiática, e a subjetividade é colonizada pelos referentes da "cultura de massa"? Pois, um sistema autoreferencial pode se instalar na sociedade (a mídia fala cada vez mais dela mesma), então não há mais exterioridade cultural possível, portanto mais deslocamentos de sentidos possíveis". Tradução da autora. No original: "Que se passe-t-il lorsque la culture est globalement médiatique, et la subjectivité colonisée par les référents de la "culture de masse"? Car un système autoréférentiel peut s'installer dans la société (les médias parlent de plus en plus d'eux-mêmes), alors il n'y a plus d'extériorité culturelle possible, donc plus de déplacement de sens envisageable" (Mons, 1994, p.40).

42 Tradução da autora. No original: "...évaluer ce qu'il existe d'institutionnalisation dans la réception des messages, mais ce qu'il y a de propre au sujet dans sa relation intime au média." (p.44).

"A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo [...]. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro [...]. Só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da sua significação." (Bakhtin, 1995 [1929] p.106/107 p. 132).

Podemos então inferir que, sob o ponto de vista bakhtiniano, a crítica de Mons ao esquema emissor-mensagem-receptor, pode ser entendida não só à recepção midiática, mas à produção da linguagem como um todo. O chamado "receptor" das teorias de comunicação, em Bakhtin, assume status de co-autor do discurso que está sendo proferido por um determinado "locutor", caracterizando o campo eminentemente dialógico da interação verbal: "A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variado); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor." (Bakhtin 1992 [1979]) p.290). Para o autor, a compreensão passiva não passaria de um momento abstrato, pois mesmo o silêncio não deve ser traduzido em passividade. Aquilo que se ouve ou que se lê, converte-se em resposta, em ação, imediata ou posteriormente.

Assim, o significado do enunciado se formará no encontro entre ambos, e pode assumir sentidos bem distintos daquele pretendido pelo "locutor" inicialmente. Esse regime de co-autoria torna-se possível devido à polissemia da palavra e do enunciado. A palavra é polissêmica porque assume diferentes sentidos, nos mais variados contextos. O enunciado é polifônico, pois carrega no seu interior as mais diversas vozes. Vimos que a metáfora musical da polifonia compreende este encontro marcado pela pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas, orquestradas pela multiplicidade. Melhor dizendo, cada enunciado diz menos a respeito de um sujeito, do que da alteridade e da produção de diferenças, pois nele estão contidas diversas vozes de diferentes lugares e das mais diversas épocas. A palavra redimensiona permanentemente nossa relação espaço-temporal.

Desta forma, quando estes jovens da Baixada Fluminense falam, estão presentes as outras vozes que se entrecruzam em suas vozes, como, por exemplo, a voz de suas famílias de origem, a voz da mídia, a voz da escola-pública,

discursos construídos em outros momentos e que se atualizam no presente através de suas falas. Enfim, o sujeito, ao utilizar-se da linguagem, traz consigo as marcas de sua cultura e do seu tempo, delimitando o seu lugar enunciativo a partir das diversas experiências que encontram expressão e se renovam no seu discurso.

A palavra, enquanto produção social, é signo ideológico por excelência e, portanto, assume os valores sociais que ecoam nas vozes destes jovens. A polêmica gerada no discurso amplia a zona de compreensão crítica de um determinado tema, provocando uma nova consciência nos participantes. Colocando suas idéias em prática, atualizando-as em produções culturais, como, por exemplo, na produção de vídeos, os jovens ampliam suas possibilidades de expressão e podem se descobrir, eles mesmos, produtores de subjetividade.

Podemos ir do signo verbal, matéria prima bakhtiniana, à imagem-signo produzida na linguagem do vídeo⁴³. Nesta abordagem, o espectador de imagens é também co-autor, e não um mero receptáculo de imagens, pois é ele que confere sentido às imagens-signo que circulam em seu contexto. Se a palavra é uma arena, lugar de combate de sentidos, por que a imagem também não o pode ser?

Por outro lado, as imagens-signo, inseridas no campo da linguagem, são produções ideológicas e, assim como os gêneros orais e literários, os gêneros audiovisuais não estão isentos de intencionalidade, como, por exemplo, incitar ao consumo. Este, como atividade simbólica espetacularizada, via imagens maravilhosas, está repleto de desejos e significados. Baudrillard (1995) já nos dizia que a lógica do consumo não se apóia no objeto em si, mas no que ele representa: a posição e o reconhecimento social, isto é, o status.

Nesta perspectiva, tanto a neutralidade evocada por Tatiane, que declara *"a imagem só quer ser vista, você faz o que quiser com ela"*, quanto a tese do assujeitamento absoluto à imagem, defendida por Vagner, podem ser questionadas, pois relega à subjetividade o papel de mero depósito de informação. A fala de Tatiane, por outro lado também corrobora tanto a crítica de Dufour (2001) às próteses identitárias na nova condição subjetiva, quanto as *identidades prêt-à-porter*, prontas ao consumo, evocadas por Rolnik (1997).

⁴³ Lembremos de Machado (2000), Amorim (2002) e Stam (1992) para citar alguns autores que, conforme foi visto anteriormente, trabalham nesta perspectiva.

Os enunciados dos alunos Vagner e Tatiane negam o potencial dialógico da imagem. No entanto, tanto a palavra como a imagem nos permitem fazer usos completamente diversos aos que foram inicialmente propostos por seus idealizadores. O sentido da palavra ou da imagem se renova a cada contato com seus leitores e/ou espectadores, criando infinitas possibilidades interpretativas. O próprio aluno que denuncia a estrutura perversa da mídia, do "efeito marionete", só pode fazê-lo porque ele mesmo se colocou, pelo menos naquele momento, no desvio do seu sentido originário. Em última instância, os alunos da Maxambomba, ao discutirem o poder da TV, estão discutindo a sua própria inserção nesta cultura de massa.

Segundo Mons (1994), a relação entre o telespectador e as imagens não seguem necessariamente um caminho bifurcativo. Ou se é totalmente cooptado nesta relação, apenas como reproduzidor destes enunciados, ou, ao contrário, se é totalmente criativo e inventivo nesta relação:

"Uma mesma subjetividade pode ser investida pela lógica contraditória na sua relação com a mídia. Se ela pode se produzir no sentido da interação com um suporte, ela pode igualmente e a um só tempo, ser engendrada de um não-sentido. Os efeitos antagônicos imediatos se **conjugam alegre e insolentemente**, numa **trama analógica e não mais lógica**, caracterizando as percepções contemporâneas." (p.44)⁴⁴.

Pensemos na TV Pínel. O "Programa do Ratinho"⁴⁵, por exemplo, criticado por colocar pessoas em situações humilhantes, por popularizar o baixo nível, tem como espectadores tanto os jovens da Baixada, quanto os usuários do IPP. Quando o documentarista Eduardo Coutinho propôs passar um dia filmando a TV Pínel para um documentário em vídeo de 5 minutos sobre os 50 anos da televisão no Brasil, a pauta proposta pela equipe, a partir da ideia dos usuários, foi uma paródia do "Programa do Ratinho", a Ratinha, idealizada e protagonizada por Jaqueline, que cumpria todos "rituais" existentes no programa: teste de DNA de

⁴⁴ Tradução da autora. No original: "Une même subjectivité peut être investie par des logiques contradictoires dans son rapport aux médias. S'il peut se produire du sens dans l'interaction avec un support, il peut aussi s'y engendrer du non-sens, ceci pratiquement simultanément. Les effets antagonistes immédiats se conjuguent allégrement, insolemment, dans une trame analogique et non plus logique, caractérisant les perceptions contemporaines." (p.44).

⁴⁵ Programa de auditório do SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), que segue a linha inaugurada pelo sensacionalista o "Povo na TV" e posteriormente o "Aqui e Agora".

filho de cantor, o “sombra”, as vinhetas, os bordões e a platéia participando como torcida organizada. O vídeo recebeu o nome de “Porrada”⁴⁶.

Talvez alguns destes integrantes da TV Pinel admirem o Ratinho e seu programa, talvez não o considerem apelativo, talvez não questionem que o pretense “papel social” cumprido por ele, ao resolver problemas da população desfavorecida, é traduzido em audiência e lucro, e nada tem a ver com filantropia, mas é fruto da mistura do descaso dos governantes com relação a esta mesma população, e a possibilidade destas pessoas terem garantido os seus 15 minutos de fama. Talvez. Porém, nas gravações, não é isso que estava em questão. Este programa, ao ser parodiado pelos usuários da TV Pinel, serviu como suporte para uma experiência catártica, vivenciada entre a equipe da TV e a equipe do documentarista. Na hora da gravação, houve não só a “tradicional” mistura entre os usuários e a equipe da TV, como a equipe de Coutinho também se mesclou a da TV Pinel. Juntos eles imprimiram um novo uso ao Programa: o uso de simplesmente brincarem de fazer TV, onde a gravação se deu sem cortes, e ao final de cada passagem da cena, quando Coutinho propunha uma nova gravação, muita coisa saía diferente. O Programa do Ratinho apareceu quase como um pretexto para a criatividade daquelas pessoas, como Bárbara, usuária e integrante da equipe da TV Pinel, que fez a mulher enganada pelo ex-namorado músico e que vai à Ratinha para pedir teste de DNA, para provar a paternidade do cantor com relação a seu filho. Ela, percebendo a semelhança de Valter (que faz o cantor) com o cantor Gonzaguinha, diz que ele não é o Bonzaguinha como fora apresentado, mas o Malzaguinha... A cada passagem, Bárbara inventa nomes, cria enunciados, brinca de criar histórias.

Para compreendermos minimamente a relação que a subjetividade mantém com a imagem, é preciso manter o paradoxo: captura e invenção encontram-se presentes, onde uma parece se alimentar da outra, caracterizando o que Mons (1994) chamou de experiência imagológica. O autor retira este termo do escritor Milan Kundera que cria o termo imagologia para designar o:

⁴⁶ Conforme relatado no capítulo 2, participamos da reunião de concepção do vídeo, bem como de todo o dia de gravação da equipe do documentarista, que envolveu além do esquete, entrevistas com membros da equipe, que acabou não entrando na versão final do vídeo.

"Alargamento da relação midiática. Com efeito, para o autor de ficção, este termo designa todos os fenômenos da cultura da imagem em que vivem os 'gestores da aparência: publicidade, design, moda, show business, mídia, política, espetáculo... Este mundo de imagens exacerba a representação narcísica de nós-mesmos (*Imago*) a fim de nos seduzir. Mas o que transforma o 'corpo próprio' (Merleau Ponty), a referência singular, numa circularidade especular? É de uma tal experiência imagológica que nós estamos trabalhando e sua relação com a questão da recepção cotidiana das mídias." (p.40)⁴⁷

Se por um lado a imagologia é resgatada, a partir de Mons no campo literário de Milan Kundera, pretendemos também com o termo *experiência* resgatar o conceito benjaminiano, mesmo considerando a banalização do objeto televisual, ou a saturação de imagens. A *experiência imagológica* então se instaura como um lugar de combate, de se pensar a singularidade, da possibilidade de transformação da vivência, do *choc* em experiência. Capturar o *choc*, incorporá-lo e, no mesmo movimento, subvertê-lo.

Guattari e Rolnik (1986) nos falam da desterritorialização provocada pelo capitalismo e sua proposta de reterritorialização. A noção de territorialidade e suas derivações compreendem um sentido mais amplo do que um campo geograficamente demarcado, que abarcam as configurações existenciais, o espaço vital, ou, como os autores dizem, o lugar onde o "sujeito se sente em casa" (p.323). Típica dos sistemas tradicionais e arcaicos, tais modelizações tendem a ser varridas pelo capitalismo, no mesmo movimento em que este propõe uma nova reterritorialização, isto é, ao mesmo tempo que se abre para novos cursos (desterritorialização) e provoca a tentativa de demarcação de um outro território. Segundo os autores, o capitalismo se coloca como um sistema de reterritorialização permanente: "...as classes capitalistas estão constantemente tentando 'recapturar' os processos de desterritorialização na ordem da produção e das relações sociais. Ele tenta, assim, controlar todas as pulsões processuais (ou phylum maquínico) que trabalham a sociedade." (p.323)

47 Tradução da autora. No original: "...élargissement du rapport médiatique. En effet pour l'auteur de fiction, ce terme désigne tous les phénomènes de la culture de l'image dont vivent les 'gestionnaires de l'apparence: publicité, design, mode, show business, médias, politique, spectacle... Ce monde des images exacerbe la représentation narcissique de nous-mêmes (*Imago*) afin de nous séduire. Mais que devient le 'corps propre' (Merleau Ponty), la référence singulière, dans une telle circularité spéculaire? C'est à une telle expérience imagologique que nous avons affaire avec la question de la réception quotidienne des médias." (p.40)

Assim, a relação entre o telespectador e a mensagem que é vista, também pode ser redimensionada nestes conceitos. A mensagem demarca uma territorialidade, isto é, a quem ela se dirige, seu campo significante, seu(s) significado(s) pretendido(s), a exemplo da informação, analisada enquanto gênero discursivo. No campo das relações, pode haver tanto a repetição da territorialidade inicial, e aí teríamos uma carga de passividade maior, a confirmação pura e simples da informação, ou uma desterritorialização por parte do telespectador, que, ao articulá-la com outros “universos de referência”, cria um extra-mensagem, um fora, criando outra rede de significantes e significados, podendo engendrar algo para além desta rede, outra discursividade ou ainda, lançar-se num território a-significante da pura sensação.

Na entrevista realizada com a equipe da TV Pínel, Noale aponta para a não passividade do espectador como um princípio necessário para se pensar a TV comunitária. Assim, em última instância, o que viabilizaria a singularidade do trabalho da TV comunitária não é a mera crítica da TV nossa de cada dia, pois qualquer telespectador, independente de ter uma inserção em TV comunitária e de acordo com sua história de vida, de sua experiência imagológica, é capaz de realizá-la.

Noale- “Eu acho que eu comecei a trabalhar com TV comunitária...eu primeiro achava que ela deveria ser uma crítica, até porque eu nunca gostei muito de TV! [risos] Depois eu pensei: que bobagem! Porque é super valorizar a televisão. Depois eu comecei a perceber que se tenho senso crítico com a TV, acredito que outras pessoas também tenham, mesmo que não tenham consciência disso, né? Comecei a observar a minha filha, a família, de como assistia televisão. Não é bem assim: as pessoas não são tão apáticas, ou tão passivas diante da televisão. E aí eu fiquei achando que a TV comunitária poderia ser mas um outro espaço, que as pessoas não tem na mídia comercial, de se expressar, de se colocar...”⁴⁸

Ao invés de cair num campo puramente panfletário, do assujeitamento absoluto do telespectador da grande mídia ao telespectador ativo da TV comunitária, os participantes da TV Pínel imprimem uma peculiaridade no movimento de desterritorialização e reterritorialização nas relações que se estabelece com as mensagens. Desterritorializam o sentido inicial: a publicidade, por exemplo, que serve apenas para o consumo, reterritorializa-se na própria ação

⁴⁸ Trecho da entrevista gravada com a equipe da TV Maxambomba em 25 de maio de 2000.

de fazer TV, para falar com humor, através da paródia dos anúncios, da situação de alguns manicômios do Brasil.

As relações aqui evocadas entre os participantes de TV comunitária como telespectadores da grande mídia, vêm corroborar o dialogismo entre estas duas formas de fazer TV ⁴⁹.

Convém agora pensarmos quais campos subjetivos são possíveis de serem criados na relação que estas TVs comunitárias mantêm com seus espectadores. Maicon, por exemplo, nos fala da identificação que há por parte da platéia na exibição interna da TV Pinel e do trabalho da TV como uma conquista do público que não participa do cotidiano do IPP:

Maicon – “É uma forma de conquistar as pessoas [...]...Eu acho que a nossa linguagem é hipernatural. A nossa forma de entrar no inconsciente das pessoas, na casa das pessoas, de uma forma respeitosa, de uma forma natural que faz parte do convívio das nossas vidas. Forma saudável. Até porque nós pensamos de forma parecida. A nossa realidade econômica é parecida. A gente está batilhando as coisas juntos. Nós, da equipe, e as pessoas que convivem na instituição mesmo, que estão aí vendo a realidade do povão, entendeu? O povão se identifica pois tem a mesma vivência. [...] Nós temos uma coisa, um potencial de interagir, né, junto às pessoas que estão assistindo. Uma forma hipernatural, sem forçar uma barra. Eu acho que é isso!” ⁵⁰

Há semelhanças na forma de divulgação da exibição da TV Pinel e TV Maxambomba. Tanto nas exibições internas da TV Pinel, no auditório do IPP, quanto nas exibições de rua destas duas TVs, há o uso de filipetas, boca a boca e arautos, articulando com outras atividades culturais locais (ver capítulo I). Segundo Filé (2000-b), em seu artigo sobre a experiência de Rancho Fundo, a exibição tende a corroborar o processo dialógico de criação de um vídeo comunitário, onde os moradores que fizeram o vídeo, são os mesmos que convidam seus pares, como vizinhos, familiares e amigos para saírem de seus lares

⁴⁹ O dialogismo entre a TV de massa e TV comunitária foi discutido no capítulo anterior no item Atratores Estranhos: a relação TV de massa e TV comunitária.

⁵⁰ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

e irem para o espaço público, como coroamento deste processo de criação coletiva:

“...como o vídeo é produzido junto com os moradores, o processo de produção em si já é mobilizador e dialógico, uma vez que a mediação – os filtros por que passam quaisquer tipos de comunicação – em que as pessoas fazem individualmente, se encontram e se confrontam, com possibilidades de serem retrabalhadas o tempo todo. A exibição, longe de ser um momento isolado é, sim, uma parte da produção que serve de retroalimentação do processo. [...] No espaço coletivo da rua, o telão é, por fim, o encontro das diversas redes de subjetividade, dando uma simplificação às tramas que a comunidade tece no seu cotidiano” (p.88/89)

No entanto, apesar da mesma estratégia, muitas vezes, a participação do público é distinta nas intervenções da TV Pínel e da TV Maxambomba, como, por exemplo, na disponibilidade para falar no “câmera aberta”, após as exibições. Enquanto que na TV Maxambomba, a grosso modo, a participação das pessoas na exibição de rua normalmente é menor do que se espera, mesmo exibindo seus programas nas praças da região, onde se encontram as comunidades envolvidas, a TV Pínel, ao ir para praça pública, Cinelândia ou Largo do Machado, consegue envolver um público que, em princípio, não teria nada a ver com a comunidade do IPP, ou que, no dia-a-dia, não se reconhece na luta antimanicomial:

Noale: “Ainda tem uma relação diferente com a TV Pínel que é a seguinte: A TV Pínel quando fazia uma exibição com câmera aberta era em lugares que você não tem a comunidade, digamos assim. Não é o Rancho Fundo que as pessoas estão lá, o Tinguazinho e tal, tal e tal.... Você vai para a Praça, para o Largo do Machado... São aquelas pessoas que não tem nenhuma relação com aquilo direto, não participou daquilo o dia inteiro, não tem, é diferente....

Maycon: Ao mesmo tempo parece que eles tem um pé aqui dentro, quando eles estão lá olhando, participando. Você pode botar a câmera lá, olhar a cara de cada um assim, o cara interessado, não sei o que, nego ria... não sei o que....”⁵¹

Esta constatação, discutida com ambas as equipes, nos leva a listar algumas hipóteses: a TV Pínel é mais reconhecida na grande mídia do que a TV Maxambomba, atraindo assim um público mais participativo; o fato de realizarem menos exibições de rua por ano, em média duas, paradoxalmente, favorece a TV

⁵¹ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pínel, em 03 de maio de 2000.

Pinel, que pode planejar melhor o evento; a TV Pinel também se favorece pelo humor de seus programas, pois a paródia em cima de programas da TV de massa serve como disparador para que o público reconheça aquilo como próximo de si, conforme foi anteriormente discutido; por fim, o próprio conteúdo da TV Pinel, ao posicionar-se na luta por uma nova imagem da loucura, acaba não falando apenas para a comunidade envolvida na luta antimanicomial, atingindo um público mais amplo, pois falar de loucura é falar de exclusão, é falar de preconceito onde muitos se reconhecem, mas ao mesmo tempo permanece como tabu. É do casamento forma/conteúdo que envolve criatividade, humor e política, traduzido em seu lema: *por liberdade, democracia, saúde e arte*, que esta TV parece cativar o seu público. Assim a TV Pinel, ao se distanciar do gênero discursivo da informação, acaba aproximando-se mais do espectador, abrindo possibilidades para o encontro com a diferença que a alteridade pode proporcionar.

O estranhamento que esta relação provoca não se restringe ao espaço público, ligado ao senso comum. No ciclo de debates: *Mosaico: subjetividade, imagem e conhecimento*, promovido pelo Departamento de Psicologia da PUC-Rio, a TV Pinel realizou uma intervenção com "câmera aberta" antes e depois de sua participação no evento⁵². Nas entrevistas, alguns temas do ciclo de debates se entrecruzavam com as opiniões a respeito do sistema de saúde mental e da luta antimanicomial. Participantes e parte da plateia, muitos apanhados de surpresa, pareciam se perguntar, assim como fez o transeunte do vídeo "Camisa de Força" gravado na Cinelândia: "Você é ator ou paciente?", numa situação pouco habitual, mesmo tratando-se de um público, em grande parte, *psi*.

Paradoxalmente, é quando a TV Pinel realiza a exibição em sua própria comunidade de origem, o IPP, que encontra dificuldades de pensá-la como um retroalimentador deste processo coletivo. O clima da exibição se equivale ao de uma comemoração. Durante o acompanhamento do trabalho desta TV, tivemos a oportunidade de ir a três destas exibições. Em todas, a mesma impressão: as imagens estão lá para serem comentadas *in loco*. O público apropria-se do

⁵² O evento foi organizado pelo GIPS (Grupo Interdisciplinar de Estudo da Subjetividade) coordenado pela Profa Solange Jobim e Souza. Noale Toja representando a TV Pinel e TV Maxambomba participou da mesa: Imagem, mídia e práticas sociais: o Uso do vídeo e a Construção da Cidadania, que também contou com a participação do Prof. André do Eirado Silva do Departamento de Psicologia da UFF e de Marcelo Tas, videomaker e apresentador do programa Vitrine da TV Cultura.

programa interagindo com as imagens. Reage e diverte-se, como podemos ver nas nossas impressões anotadas no diário de campo:

“O público era formado por alguns funcionários e residentes, mas na grande parte pelos usuários, internos ou não. Durante toda a exibição do programa eles reagiam bastante: ora rindo, ora comentando, ora repetindo as falas. Podia-se ouvir “Ah, isso ficou legal!”, “Dá-lhe fulano!”, “agora não entendi”, “cala a boca, assim não tá dando!”, enfim os espectadores dialogavam com o que escutavam e viam. Outro exemplo foi Jaqueline que depois fiquei sabendo tem um quadro fixo no programa, criado por ela chamado “Perfil”, em que entrevista pessoas do IPP. Neste programa ela havia entrevistado o Dr. Fernando Ramos, diretor do IPP, e após o término de seu quadro, pedia o tempo todo para que repetissem a entrevista pois todos queriam ver de novo. Outros no entanto, pediam para que ela ficasse quieta. Enfim, a sala de exibição muitas vezes se aproximava daquelas sessões de cinema em seus primórdios, onde as pessoas não se constrangiam em comentar o que viam, e que restou atualmente nas sessões infanto-juvenis. Enfim, parecia uma catarse coletiva”.⁵³

O diálogo existente durante a exibição interna da TV Pinel, contrasta com a pós-exibição, quando todos vão deixando o auditório, enquanto a equipe desmonta o equipamento. A equipe alega que, por questões técnicas, seria inviável uma “câmera aberta” após a exibição, pois o auditório, onde se dá o evento é fechado e relativamente pequeno. Eles reconhecem que o ideal seria fazer a exibição no pátio da instituição, onde a exibição emendaria por exemplo com o “artista por um minuto”, com a “câmera aberta”, numa espécie de *happening*. No entanto, a exibição no pátio torna-se inviável, devido à claridade, já que, devido à rotina dos usuários, ela tem que ser durante o dia. Malgrado estas dificuldades, somadas ao fato de que uma “câmera aberta” pós-exibição teria seu uso restrito, visto que boa parte do público é composta de internos que devem ter sua imagem preservada, é preciso pensar em estratégias para viabilização de algum fórum que possibilite dar continuidade à exibição do programa, gerando mais um momento em que a comunidade toma a TV Pinel para si, como instrumento de expressão e mobilização da luta antimanicomial, e como retroalimentação desse processo eminentemente coletivo.

Por fim, vale ressaltar que o fato de relativizar o assujeitamento da subjetividade, via grande mídia, não significa isentá-la de sua ideologia de

⁵³ Trecho do diário de campo relativo a exibição do 13 programa da TV Pinel, no dia 02/09/99 no auditório do IPP.

consumo e dos valores dominantes. Dizer que o público pode produzir novos sentidos no que vê, desterritorializando e conquistando novos territórios inicialmente impensáveis, não significa negar a urgente necessidade de uma discussão ética a respeito da grade de programação das emissoras de TV. Ao contrário, é preciso abrir novos caminhos para a discussão sobre a relação da subjetividade e a intensa profusão de imagens midiáticas.

Se, mesmo na grande mídia, o espectador pode ressignificar aquilo que é visto, introduzindo um campo dialógico extra ao que foi pretendido inicialmente, se qualquer imagem, enquanto enunciado, pode compor e gerar outros tantos significados ainda mais distintos, qual seria a especificidade das práticas enunciativas dessas TVs comunitárias? A nosso ver, a marca da diferença está no processo de criação, onde a exibição deve servir como elemento retroalimentador desse processo. O campo dialógico se instaura, não como decorrência do movimento do telespectador em relação ao que é visto, mas sim como algo constitutivo da própria existência destas TVs. Assim, o projeto "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba e a TV Pínel já transgrediriam, em sua prática, os papéis definidos de emissores e de receptores, pois, além da possibilidade de ressignificar o enunciado, os jovens da Baixada ou os usuários do IPP podem efetivamente se expressar, isto é, criar o seu próprio enunciado através da imagem eletrônica. Transformam-se em intropertadores, na perspectiva de Berger (1976), ou de consumidores a produtores de imagens.

O *outro* nessas experiências de TV Comunitária, seja ele espectador de rua, do canal a cabo, dos auditórios do IPP, o cidadão entrevistado, o usuário, o jovem da Baixada, não é apenas uma alegoria. Ele é chamado o tempo todo, à participação, à interferência, em última instância, a ser sujeito do processo. Estas experiências devem cada vez menos buscar falar sobre o outro, e sim com o outro, garantindo o campo dialógico como condição *a priori* de seu trabalho, valorizando sobretudo a criação. É nesse sentido que priorizamos tais experiências em TVs comunitárias como balizadoras de uma pós-mídia.

5.4

Duração e Suplemento

Carvalho (1999), membro da equipe da TV Maxambomba, destaca em seu artigo sobre essa TV, a dificuldade de inovação estética, na época do projeto Repórter de Bairro da TV, mas que ainda permanece atual:

"Quando essas comunidades produzem seus próprios programas, você sente que elas tendem a imitar a TV comercial ou a TV Maxambomba, que é um padrão diferente. Claro que quando uma pessoa está aprendendo é muito difícil ser inovador. Só porque o cara é do povo vai ser inovador de linguagens, isso é mentira. Para ser Fernando Pessoa tem que aprender a escrever errado, depois escrever certo e depois inventar e se transformar em Fernando Pessoa. Obviamente tem alguns programas de Repórteres de Bairro que são interessantes em termos de formato, mas ainda não é nada genial. É como experiência de vida, é como beijar: primeiro você tem medo, depois experimenta, e depois começa a inventar. É difícil experimentar enquanto se está aprendendo". (p.13)

A TV Pínel e, sobretudo, a TV Maxambomba não são reconhecidas pela imagem tecnicamente perfeita, ou de uma revolução estética acerca da linguagem do vídeo, mas pelo processo de criação desses vídeos comunitários. O destaque está na implicação destes jovens ou usuários que - já não são apenas falados, filmados por um "outro", - assumem o seu discurso e falam do seu mundo através de imagens produzidas por eles mesmos, engendrando uma nova relação não só com as imagens propagadas pela mídia, mas, com o conhecimento do próprio cotidiano, daquilo que é familiar e, ao mesmo tempo, estranho.

Há porém uma enorme diferença entre a metodologia participativa proposta por estas TVs comunitárias e a interatividade atualmente em moda. A última novidade em termos de relacionamento com a informação é, segundo Caiafa (2000), a "interação". Seja nas redes informáticas, veículos por si só mais "interativos", seja nas tevês, busca-se aparentemente a revanche contra o "emudecimento que algumas mídias provocam" (p.25). Há, de um modo geral, uma crença de que algo está se criando, por que há interação. Programas e mais programas das tevês se vendem como interativos. Em dose rudimentar iniciada pelo "Você Decide" da TV Globo, onde na verdade, a única decisão é "recusar a pergunta ou dar uma resposta a outra pergunta" (p.26), assistimos à promessa da

"verdadeira" interação nas TVs digitais, que irá possibilitar ao consumidor, a compra de qualquer produto que aparecer diante da tela⁵⁴.

Porém, como sugere Caiafa, recorrendo ao *Narrador* de Walter Benjamin, a criação não existe pela possibilidade imediata de se completar uma história, mas ao contrário, ela ressoa na impossibilidade de esgotamento de uma história que perdura, que nos instiga, e produz ressonâncias a outras narrativas. A história não se completa no instante em que ela é contada pelo narrador, mas é re-criada a cada narrativa. A marca da criação e da interação está mais na incompletude do no imediatismo de se completar uma história. Caiafa (2000) se pergunta ironicamente se o fato de não podermos retrucar a obra de Dostoiévsky, nos faria mais passivos do que no caso dos chamados livros interativos.

"Trata-se de um equívoco assumir que a atitude de responder a uma história no livro ou a configuração na máquina em si mesma provoque criação, mesmo que a dimensão dessa conversa seja imensa ou que as ligações sejam múltiplas e diretas. Essa multiplicação, inclusive, pode estar apenas participando do elogio da disponibilidade e não produzir de fato multiplicidade. Tudo vai depender da qualidade dessas relações. Fazer criar é impulsionar no processo de duração e ressonâncias. Seria preciso conseguir ensinar isso com a interação" (p.27 e 28).

A "câmera aberta" das exibições destas TVs comunitárias, pode ser um lugar privilegiado de interatividade quando aliada à criação, pois quem acaba de assistir ao programa, pode nela comentá-lo ao vivo, com aqueles que compartilharam da exibição, dentre eles os que fizeram o vídeo. Porém, para fazer deste momento de interação, um momento de criação, não basta saber se o vídeo informou, como, muitas vezes, os jovens da TV Maxambomba pretendem, mas se houve ou não ressonância deste vídeo na vida destas pessoas, e como elas podem

54 Quanto à "interação" ligada ao consumo, Eugênio Bucci escreveu no caderno de TV da Folha de São Paulo em 21/10/2001: "Por ora, o que há de interatividade no vídeo são as enquetes do 'Casseta & Planeta', as consultas do Galvão Bueno sobre o Felipão e as telefeiras. A platéia adere em frêmitos [...] A TV interativa, do presente e do futuro, existe para seduzir o consumidor - e para silenciá-lo o cidadão. Essa é a sua lógica central. Ela pergunta sobre gravatas, torradeiras e garotas, mas nunca sobre direitos. Ela interpela o consumidor (o desejo que há em você) e nunca o cidadão (a consciência de se saber fonte de todo o poder). Ela quer que o indivíduo (você) se manifeste em relação à cor da sandalinha ou ao preço da esteira ergométrica mas, por favor, que ele (você) nem pense sobre o poder - muito menos sobre o poder da TV. Chega a ser psicótica a recusa da TV em falar do poder que ela encerra. Quantos anos deve durar uma concessão de canal aberto no Brasil? Alguém já viu essa pergunta no 0900? [...] Você sabe quando foram renovadas as concessões da Globo? do SBT? Você conhece os termos dessas concessões? Enfim, por que a TV não é interativa quando o assunto é esse?" (p.2).

também criar, a partir deste vídeo, produzindo novas formas de agir, pensar e sentir, contribuindo enfim para a produção de subjetividade singularizada.

Ensejar a duração e a multiplicidade na interação implica abandonar a informação como gênero discursivo onipresente deste meio de expressão. Deleuze opôs informação ao suplemento, conceito que pode ser interessante para se pensar estes projetos em TVs comunitárias. Enquanto que a informação se esgota ao ser consumida, o suplemento está relacionado ao que permanece e dura.

Segundo Deleuze (1992), a televisão, ao contrário do cinema, não se sustenta por uma função estética e noética, mas por uma função social, que, para o filósofo francês, assume o significado de função de controle e de poder. A TV, infelizmente, não teria herdado "as aventuras da percepção" da história do cinema. A grosso modo, careceria à televisão, segundo Deleuze, uma potência de suplemento. Para o filósofo, o suplemento, enquanto função estética do filme, seria definido como criação que conserva, isto é, estaria ligado à duração, à possibilidade de ressonância que ele provoca: "Conservar neste sentido não é pouca coisa, é criar, criar sempre um suplemento (seja para embelezar a Natureza, seja para espiritualizá-la). É próprio do suplemento só poder ser criado, e é esta função estética ou noética, ela mesmo suplementar." (Deleuze, 1992, p.95).

A criação de um suplemento na relação com a imagem, não descarta a possibilidade de esquecimento. O suplemento não é memória representativa, mas trata-se de uma dimensão temporal que "aproveita o passado ativo e o futuro como virtualidade" (Caiafa, 2000, p.44). Na análise de Deleuze, apesar do cinema também ter se aliado a poderes e ter se implementado como veículo comercial e de simples entretenimento, ele ainda conseguiu conservar uma "função estética ou noética". A televisão, ao contrário, também poderia exercer esta função suplementar, de criação que conserva, caso sua função social não sufocasse sua eventual função estética. Este veículo, tendo atingido o auge da perfeição técnica, como profissionalismo absoluto, não poderia se aventurar ao suplemento da percepção. Assim, a televisão não deve ser criticada por sua imperfeição, mas ao contrário, é sua perfeição técnica que, na maioria das vezes, tem coincidido com uma nulidade estética e de pensamento, a serviço muitas vezes da informação: "Pesquisas recentes mostram que um dos espetáculos mais apreciados consiste em

assistir um programa de televisão no estúdio: não é questão de beleza nem de pensamento, mas de estar em contato com a técnica, tocar a técnica" (ibid. p. 93).

A aventura da percepção, referida por Deleuze, não teria nada a ver com a "ginástica visual" (Caiafa 2000), que a TV diariamente nos propõe, permitindo muitas vezes que a admiração pelo recurso técnico, a técnica pela técnica, se sobreponha ao próprio conteúdo da enunciação. Armadilha, a nosso ver, que o próprio cinema não está livre, pois quantas vezes um filme se vende pelos seus "efeitos especiais"? Da mesma forma o vídeo também não escaparia dessa lógica: "Por vezes os vídeos- ao invés de se aliarem ao cinema contra o funcionamento da TV- optam por uma solução quantitativa de acumular cortes e movimentos, inflando essa ginástica visual, produzindo não imagem (se a entendemos como criação) mas informação" (Caiafa, 2000, p.41).

Na TV Pínel, a carência técnica faz com que, muitas vezes, as pessoas envolvidas na produção de seus vídeos ou programas, coloquem em evidência a inventividade. Ao invés de se esconder, driblar a precariedade técnica, ou buscar tocar a técnica, como diria Deleuze, a precariedade retorna como elemento estético constitutivo do vídeo, acabando por ganhar um espaço lúdico, como característico de seus programas, a exemplo dos recursos de animação e vinhetas⁵⁵. A técnica não está lá para ser tocada, não é ela o elemento mais importante de seus programas, ela está lá para ser reinventada. Sem fazer apologia da precariedade, se é possível um suplemento na televisão comunitária, ele estaria na possibilidade de pensar a técnica e o profissionalismo, não como um ideal a ser atingido, mas como algo com que se pode simplesmente jogar. Guardadas as devidas proporções, num outro registro estético e outro tempo histórico, dever-se-ia inspirar na estética do *Cinema Novo* proposta por Glauber Rocha: contra o *glamour* do cinema de Hollywood, o cinema nacional devia assumir sua precariedade, com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão.

⁵⁵ "Você vai levar um choque ao ver essa TV!", diz o rosto feito de massa de modelar numa das vinhetas da TV Pínel. A massinha, no desenho em animação quadro a quadro, é muito utilizada na TV Pínel. No "Capacitação de Jovens na Produção de Vídeo" da TV Maxambomba foi introduzido pelas mãos de Gianne do Grupo Fuzuê, quando o trio (Gianne, Wagner e André) participou do Anima Mundi no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil).

A nosso ver, o suplemento também está no processo de criação desses vídeos comunitários, onde o mais importante não é o vídeo em si, mas o processo de criação, lugar de encontro, de debate, de caos. Sem o compromisso com uma produção industrial da imagem, nos moldes das TVs de grande porte, estas experiências em TV comunitária priorizam as relações estabelecidas no processo de criação, conforme nos indica Valtér Filé:

Filé – “Isso é quando você acredita que a relação das pessoas com a linguagem é mais importante do que você preservar as regras de ouro dessa linguagem. Por que você aí está transgredindo e criando outra. Mas você está transgredindo porque a realidade daquele contexto é essa. Você teria duas formas de fazer com a regra de ouro da linguagem. Uma era engessar todo mundo e amarrar, para sair uma coisa bonita, e formalmente dentro da linguagem. A outra é: somos seres humanos e vamos nos encontrar para fazer um produto audiovisual, e aí tudo serve para a gente, desde o escorregão até... tudo serve. Porque a gente está interessado não é no produto, é na relação que essas pessoas tem para construir o produto”.⁵⁶

Enquanto a TV de grande porte navega em direção à interatividade (se provocar duração e qualidade deve ser bem vista), a TV comunitária, ao concentrar-se no processo de criação (o dialogismo é constitutivo dessas experiências), vem trabalhando em termos de circularidade. Ao contrário das grandes e médias emissoras de televisão, que têm sua produção setorizada e hierarquizada, o processo de criação destes vídeos comunitários é eminentemente coletivo e compartilhado. Nas TVs comunitárias, apesar de definirem antecipadamente determinadas funções para cada membro do grupo, o que se vê em seu cotidiano, quando se inicia o processo de criação do vídeo, é a circularidade de papéis entre os membros da equipe. Na TV Pinel, o coordenador da equipe vira ator, o aluno/repórter da TV Maxambomba assume a direção⁵⁷. Gilmar, da equipe da TV Maxambomba, fala do fato da inexistência de funções específicas ter acabado por influenciar os jovens do curso:

⁵⁶ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000.

⁵⁷ No processo de criação desses vídeos comunitários é comum alguns se envolverem mais do que outros. No “Projeto de Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo” da TV Maxambomba, tal fator muitas vezes gerou cobranças e conflitos, não tanto da parte da equipe técnica, mas dos próprios alunos. No caso da TV Pinel, a discussão se deu em torno da responsabilidade que deveria ser igual entre os que são e os que não são usuários na equipe, e a cobrança de que todos deveriam se envolver no trabalho, destacando a importância da responsabilidade com a equipe, como atesta por exemplo Itandira: “A responsabilidade fala primeiro. Porque tem hora que você, por mais que seja um trabalho que todo mundo se sente à vontade em fazer as coisas da sua maneira, chega uma hora que alguém precisa ver se as coisas foram feitas. Aqui se cada um não assume a sua responsabilidade, se a pessoa ficou de fazer uma coisa e não fez, aí vamos procurar saber porque não fez. Isso, tanto [pode ser]. Edvaldo, eu, qualquer uma das pessoas que tá aqui. “Você não fez por que? Ah, vamos arrebentar a cabeça do Edvaldo!” (Risos)”. Acreditamos ser salutar esta diferença na implicação com o trabalho coletivo, na medida em que ele retorna ao grupo sob forma de discussão e diálogo.

Gilmar- "Acho que isso tem a ver com a Maxambomba mesmo, porque a gente da Maxambomba nunca teve uma coisa de câmera. O [operador do] áudio, é o cara do roteiro e tal... porque a gente da Maxambomba sempre teve uma equipe reduzida, e acabava que todo mundo participava de tudo. Na realidade, a Maxambomba, o diferencial da Maxambomba para uma outra equipe, de uma TV comercial [...] é o que você vê por exemplo, quando uma grande TV vem gravar com a gente. O câmera fica dentro do carro, a mulher vai lá, faz a produção e ele só vem e grava. Isso com a Maxambomba não acontece! De repente a questão dos meninos é essa, porque de repente o referencial deles é o nosso, entender? É o da Maxambomba que tem essa coisa do envolvimento no geral, no todo, e não só nos fragmentos, cada um na sua e tal e não participa de outras coisas ..."⁵⁸

Na prática, a circularidade é mais do que uma mera saída para driblar a escassez de recursos e pessoal. Esta troca constante de papéis e a ausência de hierarquia nas funções não devem ser pautadas pela falta, mas devem ser tomadas como condição inerente do trabalho de uma produção eminentemente comunitária.

Assim, a participação em todo o processo de produção de vídeo, onde as funções não são rigidamente estabelecidas, faz da circularidade, uma marca para esta produção subjetiva onde alunos/usuários se misturam à equipe técnica. Os papéis anteriormente estabelecidos para o *eu* e para o *outro* assumem os mais diversos contornos. Na TV Pinel por exemplo é comum, nos créditos finais, praticamente todos assinarem todas as funções, além do que, nunca é especificado quem é membro da equipe, quem é usuário, e quem pertence aos dois grupos. As funções se confundem no processo de criação, tornando explícita a dimensão alteritária e dialógica na produção do conhecimento e da subjetividade, nestas experiências, redimensionando a própria autoria:

Filé: "A nossa grande questão era de que as pessoas pensassem e tivessem muito cuidado com a questão da autoria, senão você acaba criando um veículo para realizar os vídeos que você tem na cabeça. E, quer dizer, então a referência da gente era muito isso: Quando é autoria e quando é coisa coletiva? Tentar entender isso. E não é fácil, é sempre um exercício."⁵⁹

⁵⁸ Trecho da entrevista gravada com a equipe da TV Maxambomba, em 25 de maio de 2000.

⁵⁹ Trecho da entrevista gravada com a equipe e usuários da TV Pinel, em 03 de maio de 2000. Vale lembrar a discussão entre a frustração e a satisfação de alguns membros da equipe da TV Pinel em se colocar como facilitadora para o processo de criação dos usuários vista anteriormente.

A execução de uma idéia inicialmente concebida por um usuário, desliza por outros usuários e membros da equipe. Já no "Capacitação de jovens na produção de vídeo" da TV Maxambomba, a idéia deve partir de uma discussão de grupo, conforme foi visto anteriormente. A participação em todo processo de criação do vídeo e a apropriação de sua linguagem engendram uma nova relação desses sujeitos não só com as imagens midiáticas, mas com o seu próprio cotidiano:

Leandro- "Aqui na TV comunitária todo mundo pensa, todo mundo tem o direito de opinar, dar suas idéias. Eu acho que isso em TV grande não tem isso.

Daiane- Mas deveria ter!

Leandro- Acho que é... o câmera está ali para que? Não tem cérebro, quem manda é o diretor. Cada um com a sua função específica, mas sendo que tem sempre um cara atrás, mandando tudo. Então eles [são] assim. Eles querem passar alguém, eles querem proteger alguém? Não é possível, eles tem medo! O que um "sem terra" pode fazer contra uma emissora? Agora, eles colocam 2 horas de um "sem terra" falando e 10 segundos de um político!? Eles podem ser vetados! Eu percebo isso logo. Me dá uma raiva...."⁶⁰

A circularidade coloca estas experiências em TV comunitária como Agenciamentos Coletivos de Enunciação (Deleuze e Guattari, 1995 [1980]). Na radicalidade que lhes foi característica, esses pensadores dizem não haver enunciação individual, nem mesmo sujeito da enunciação. Eles recorrem a teóricos da linguagem como Benveniste e Bakhtin, onde a linguagem humana não se caracteriza por estabelecer uma relação entre algo visto e algo dito, mas de um dizer a outro dizer. Ao falar, podemos evocar coisas e fatos dos quais não participamos. É o "ouvi dizer" característico da linguagem. Assim, segundo esses autores, o discurso é sempre indireto.

No discurso indireto livre, forma estilística da literatura evocada por Bakhtin, o caráter coletivo da enunciação é levado às últimas consequências. Autor e herói se confundem. Não se sabe quem está falando. No entanto, Bakhtin (1995 [1929]) adverte que não se trata de soma ou mistura entre discurso direto e indireto:

⁶⁰ Trecho da entrevista gravada com os alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, em 12 de novembro de 1999.

"Mas a palavra 'mistura' parece-nos totalmente inaceitável aqui, uma vez que implica uma explicação do tipo 'genérico': 'formado de uma mistura de' - o que dificilmente pode ser provado. Mesmo do ponto de vista estritamente descritivo, o termo é inexato, já que não nos encontramos diante de uma simples *mistura mecânica, da soma aritmética de duas formas, mas antes de uma tendência totalmente nova, positiva, na apreensão ativa da enunciação de outrem, de uma orientação particular da interação do discurso narrativo e do discurso citado.*" (p.175).

Deleuze e Guattari, numa apropriação particular, retiram o discurso indireto livre da literatura e o colocam na vida:

"O caráter social da enunciação só é intrinsecamente fundado se chegarmos a mostrar como a enunciação remete, por si mesma, aos *agenciamentos coletivos*. Assim, compreende-se que só há individuação do enunciado, e da subjetivação da enunciação, quando o agenciamento coletivo impessoal o exige e o determina. *Esse é precisamente o valor exemplar do discurso indireto, e sobretudo o do discurso indireto 'livre':* não há contornos distintivos nítidos, não há, antes de tudo, inserção de enunciados diferentemente individuados, nem encaixe de sujeitos da enunciação diversos, *mas um agenciamento coletivo que irá determinar como sua consequência os processos relativos de subjetivação, as atribuições de individualidade e suas distribuições moventes no discurso.*" (p.17-18).

Na prática dessas experiências em TVs comunitárias, ao priorizarem a criação coletiva, onde os contornos de funções nunca são bem definidos, conforme se vê nos créditos de muitos de seus vídeos, é praticamente impossível determinar qual dos componentes é o autor. O suplemento está no processo de criação que se apresenta como discurso indireto livre, como uma produção de subjetividade eminentemente coletiva.

O tempo é outro fator que pode contar como suplemento a favor destas TVs comunitárias. Com um cronograma a ser cumprido, mas sem o compromisso com uma produção industrializada da imagem, as equipes podem se disponibilizar em favor daqueles que ainda não estão familiarizados com a linguagem audiovisual. O tempo sobretudo é utilizado para o fortalecimento da coletivização do processo.

A TV Pinel produz em média quatro programas por ano, e o curso de "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo", na primeira versão, teve uma duração de três meses e a segunda versão do Comunidade Solidária, seis meses.

Apesar de uma preocupação em se respeitar o tempo dos alunos, por condição de se adequar ao formato da Comunidade Solidária, este tornou-se menor do que nos primórdios do Repórter de Bairro, onde não havia um tempo pré-estabelecido para a produção do vídeo. Vejamos este depoimento:

Gilmar-“no ‘Repórter de Bairro’, primeiro as pessoas nem escreviam roteiro... Lá para o final...O espaço de tempo era muito maior, não sei assim, especificamente quanto tempo durava, mas eu sei que se levou um tempo muito maior para os repórteres de bairro chegarem a escrever um roteiro, gravar eles mesmos tudo e editar, [...] A preocupação maior era trabalhar a auto-estima das pessoas e, as pessoas, a partir daí, procurarem resolver os seus próprios problemas, procurarem as suas próprias soluções dentro da comunidade [...] ou usarem a TV para, usarem aquela linguagem para melhoria da vida ali do bairro.”⁶¹

Mesmo com a demanda de profissionalização e com uma cobrança de tempo pré-estabelecido, no “Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo”, houve uma preocupação para que o objeto audiovisual, previsto para o final do curso, não virasse o fim exclusivo, fetiche comum em tempos atuais, e que poderia atropelar toda uma dinâmica das relações, fruto de uma experiência de longos anos.

Por fim, analisemos o imprevisto como fator favorável ao suplemento destas experiências em TV comunitária. Situações anteriormente discutidas apontam para a forma como estas TVs lidam com a imprevisibilidade: o diálogo no “câmera aberta” realizado com a diretora na quadra do CIEP Senador Severo Gomes na TV Maxambomba; o “povo-fala” para o *Terror Noturno* do 15º programa da TV Pinel; a incorporação do *making off* como elemento constitutivo dos vídeos dessas duas Tvs. Gostaríamos de somar a estas, duas situações que nos parecem paradigmáticas do imprevisto, como suplemento destas formas de fazer TV, ambas ocorridas na TV Pinel.

No primeiro caso, nas gravações para o esquete/ficção sobre a cantora Cecília Xavier, Samy, deveria mostrar para a cantora, que iria fazer uma doação financeira à instituição, as instalações do hospital psiquiátrico, como cozinha, biblioteca, sala de atendimento e etc⁶². A equipe já havia se posicionado: luz, som,

⁶¹ Trecho da entrevista gravada com a equipe da Tv Maxambomba, em 25 de maio de 2000.

⁶² Neste quadro anteriormente analisado no subitem “Diálogos sem fim...”, uma antiga cantora, Cecília Xavier, sucesso nos anos 80, vai ao hospital psiquiátrico para fazer uma doação e

funcionários que participariam da gravação com possíveis depoimentos à cantora avisados, enfim tudo preparado para gravar no prédio do IPP escolhido para a gravação, que começa sem ensaio. Os personagens, o médico e a cantora conversam andando pelo corredor e falam sobre a instituição. No entanto, no final do corredor, ao invés de virar à direita, conforme havia sido previamente combinado, Samy vira à esquerda, entrando em setores onde não estavam sendo esperados, fazendo as apresentações sem luz e som suficientes. A surpresa é geral. A equipe, ao invés de interromper a cena, e pedir para regrava-la, deixa seguir e os acompanha com a câmera na mão. Os funcionários, também apanhados de surpresa, mas talvez por estarem familiarizados com TV Pinel, também entram no jogo, e falam sobre o seu trabalho para a "cantora" e para o "médico"⁶³. Ao final, todos riem da situação e acabam concordando que a experiência do inusitado deveria prevalecer no vídeo. O recurso da sonoplastia é então utilizado na edição, como substituição ao som direto inaudível.

O segundo caso ocorreu durante a entrevista coletiva gravada para o documentário de Eduardo Coutinho, que infelizmente não foi aproveitada no material final⁶⁴. Perguntados sobre o que haviam planejado para a gravação, os membros da equipe começam a falar sobre o roteiro da Ratinha. Jaqueline, a mais empolgada, narra, cena por cena, o que deverá acontecer, e é surpreendida pelo documentarista que, talvez esperando algo mais "diferente", de uma TV chamada Pinel, questiona o fato de estar tudo muito certinho demais, arrumado demais. Sua observação é pronta e imediatamente replicada por outra usuária que lhe diz: "Não se preocupe, na hora H, tudo sairá diferente!". Nas lentes dessas TVs, o imprevisto e o inusitado são capturados mas não domesticados.

A precariedade, a circularidade, o tempo e o imprevisto parecem trabalhar em favor do que poderíamos chamar de um suplemento, em TV comunitária, de uma função estética, que produz pensamento, daquilo que cria e conserva. Em última instância, o que está em questão é a possibilidade de se pensar estes trabalhos em TVs comunitárias como experiências (no sentido dado por

é reconhecida por uma antiga fã. Um médico é encarregado de recebê-la e guiá-la pelas dependências da instituição.

⁶³ Esses diálogos não entraram na edição final do vídeo.

⁶⁴ Conforme se viu, o documentarista Eduardo Coutinho filmou "Porrada" - um dia da TV Pinel para um documentário em vídeo de 5 minutos sobre os 50 anos da 1ª emissão de televisão no Brasil.

Benjamin), enquanto criação de si. No entanto, esta criação de si, no caso das TVs comunitárias, passa necessariamente pela criação de um campo eminentemente coletivo.

Eirado Silva (2000) alerta para o fato de que, na TV Pínel, todos são usuários do IPP, na medida em que todos se relacionam com esta instituição, fazendo parte de suas vidas e do comprometimento político que isto implica:

“O usuário é aquele que se considera concernido pelo que acontece, aconteceu e acontecerá; que é levado a criar os mais diversos e às vezes os mais imprevisíveis problemas e também a procurar soluções para esses problemas; enfim, que inventa um domínio de direito a partir do qual podem se conectar ou desconectar os vários interesses que se apresentam na cena [...] Como dizia Gilles Deleuze, justiça e política são uma questão de jurisprudência, mas a jurisprudência não é coisa só de tribunal, ela é sobretudo uma questão de usos e costumes, de formação de grupos de usuários” (p. 186-187).

Esta implicação política faz com que estas experiências audiovisuais se distanciem de vez da máxima do pós-moderno de Lipovetsky vista anteriormente, onde todos devem e podem se expressar. Na dimensão das TVs comunitárias, a expressão através de um meio audiovisual só pode ser compreendida se somada à questão política, já que falar de televisão de usuários do sistema de saúde mental e de jovens da periferia, é falar de expressão de dois grupos que engrossam o caldo de uma população normalmente excluída na mídia convencional, e que usam deste objeto audiovisual para falar, dentre outras tantas coisas, de sua própria exclusão. Assim o conceito de Pós-mídia de Guattari (1992, 1992-b, 1993) nos parece fundamental no desdobramento desta discussão.

5.5

"Pinelbomba", Pós-Mídia, Rizoma e Silêncio

"Às vezes se age como se as pessoas não pudessem se exprimir. Mas de fato, elas não param de se exprimir. Os casais malditos são aqueles em que a mulher não pode estar distraída ou cansada sem que o homem diga: 'O que você tem? Fala...', e o homem sem que a mulher...etc. O rádio, a televisão fizeram o casal transbordar, dispersaram-no por toda parte, e estamos trespassados de palavras inúteis, de uma quantidade demente de falas e imagens. A besteira nunca é muda ou cega. De modo que o problema não é mais fazer com que as pessoas se exprimam, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer. As forças repressivas não impedem as pessoas de se exprimir, ao contrário, elas as forçam a se exprimir. Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merecesse um pouco ser dito". (Deleuze 1992, p.161/162).

Guattari⁶⁵ apostou na gestão de novas práticas sociais, onde o conteúdo político não está ausente, cujo processo denominou de "revolução molecular".⁶⁶ Quando o pensador francês defende a necessidade/possibilidade de revoluções moleculares, não está se remetendo às pequenas revoluções que se isolam de um contexto macro, das revoluções do cotidiano pós-moderno.

⁶⁵ Cf. Guattari (1984) e Guattari e Rolnik (1986)

⁶⁶ As "revoluções moleculares" são da ordem do desejo no campo social. O molecular está relacionado ao processo, aos fluxos, aos devires, e o molar ligado às estratificações, às organizações, o que não significa ser o molecular necessariamente da ordem do revolucionário e o molar conservador. Sobre isso o autor nos dá um exemplo: "Um grupo de trabalho pode ter uma ação nitidamente emancipadora a nível molar, mas a nível molecular ter uma série de mecanismos de liderança falocrática, reacionária, etc. Isso, por exemplo, pode ocorrer com a Igreja. Ou o inverso: ela pode se mostrar reacionária, conservadora, a nível das estruturas visíveis de representação social, a nível do discurso tal como ele se articula no plano político, relesioso, etc., ou seja, a nível molar. E, ao mesmo tempo a nível molecular, podem aparecer componentes de expressão de desejo, de expressão da singularidade, que não conduzem, de maneira alguma, a uma política reacionária e de conformismo" (Guattari e Rolnik, 1986 p. 133).

"Não acredito em transformação revolucionária, seja qual for o regime, se não houver também uma revolução cultural, uma espécie de mutação entre as pessoas, sem o que caímos na reprodução da sociedade anterior. É o conjunto das possibilidades de práticas específicas de mudança de modo de vida, com seu potencial criador, que constitui o que chamo de revolução molecular, condição a meu ver para qualquer transformação social. E isso não tem nada de utópico, nem de idealista." (Guattari e Rolnik, 1986, p.186 / 187).

A micropolítica como alicerce da revolução molecular está relacionada a uma analítica das formações do desejo no campo social. "A questão micropolítica é de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetivação dominante" (Ibid. p.133). A partir do corpo teórico de Deleuze e Guattari, Caiafa (2000) sustenta que a micropolítica do capitalismo pode, em alguns momentos, ser utilizada contra ele mesmo, pois o capitalismo, ao se expandir nos níveis mais moleculares, fagocitando a diferença para neutralizá-la, não o faz sem prova de risco. O que equivale dizer que, da mesma forma que o capitalismo se sustenta por ser, acima de tudo, micropolítico, atuando não apenas em instâncias econômicas ou políticas, mas sobretudo no plano sensível dos fluxos moleculares, é também em termos micropolíticos que virá a resistência, o desvio.

Tanto a reprodução como a criação podem estar por toda a parte. Nessa discussão, não cabe adjetivar a mídia como boa ou má em si, a grande benfeitora ou a "arquiinimiga" da subjetividade na contemporaneidade. Contudo, a compreensão de um fenômeno que influi nas relações sociais, na forma de pensar, isto é, no processo de subjetivação, é que pode servir tanto à emancipação, à ressingularização, quanto à massificação. Ao mesmo tempo em que se tenta esvaziar a possibilidade de projetos, de produção de envergadura coletiva, atualmente torna-se praticamente impossível pensar qualquer mobilização, qualquer transformação social que não passe pela mídia.

Essa idéia está presente no que Guattari chamou da possibilidade de uma era "pós-mídia". Em seus últimos escritos, Guattari (1990, 1992-b, 1993) problematizou, o que seria uma era pós-mídia, a partir da experiência de rádios livres nascidas na Itália e posteriormente levada à França.⁶⁷ O autor via nestas experiências de rádio o início de um processo de proliferação de agentes de

67 Por volta dos anos 70 um movimento denominado de Rádios-livres atravessou as ondas oficiais das rádios européias. De fácil construção artesanal, grupos dos mais variados, da extrema esquerda a extrema direita, podiam se expressar. Segundo Beranti (2001) Guattari via as rádios livres, especialmente a Alice de Bolonha- Itália: "como elemento de transformação da paisagem midiática e do princípio mesmo que estrutura e semiotiza a comunicação social". Tradução da autora. No original: "comme éléments de transformation du paysage médiatique et du principe même qui structure et sémiotise la communication sociale" (p.107).

enunciação, destinados a explodir o modelo mass midiático, apostando na emergência de vetores de ressingularização e de criatividade social (Berardi, 2001). O pensador francês vislumbrou a pós-mídia como possibilidade de reapropriação da mídia pelos mais diversos segmentos da sociedade, com princípios ligados à cidadania, ecologia, justiça social, tolerância racial e étnica, enfim objetivando uma ética da diferença, ou uma proposta ecosófica (Guattari, 1990) que articula a ecologia do meio ambiente, a ecologia social e a ecologia mental. Por não participar do grupo de intelectuais que vêem as redes audiovisuais e informáticas como um perigo em si mesmo para a humanidade, o autor procurou enfatizar a possibilidade singularizante, ou, como também chamou, auto-referente⁶⁸ aclamada no bojo das novas tecnologias:

“...antes de mais nada é preciso admitir que poucos elementos objetivos nos permitem esperar ainda por uma tal virada da modernidade mass-midiática opressiva em direção a uma era pós-mídia que daria todo seu alcance aos Agenciamentos de auto-referência subjetiva. Parece-me, no entanto, que é senão no contexto das novas distribuições das cartas da produção da subjetividade informática e telemática que essa voz da auto-referência chegará a conquistar seu pleno regime. É claro que nada disso está ganho! Nada nesse campo poderia substituir as práticas sociais inovadoras.” (Guattari, 1993, p. 182)

É através do agenciamento da tecnologia telemática e da informática com práticas sociais inovadoras, que, segundo o autor, poder-se-ia garantir a durabilidade desta revolução subjetiva, indo além de “loucas e efêmeras efervescências espontâneas” (ibid. 182), desembocando, ao contrário, “num reposicionamento fundamental do homem em relação ao seu meio ambiente maquínico e ao seu meio ambiente natural (que aliás tendem a coincidir)” (ibid. 182).

Porém, apesar de falar em era, o que aparentemente nos dá a impressão de algo homogeneizante, o pensador francês chamou a atenção de que, enquanto a era midiática seria consensual, a era pós-midiática viveria o dissensual, sob o paradigma da processualidade. A pós-mídia representaria um encontro polifônico entre vozes humanas e vozes maquínicas.

⁶⁸ Por considerarmos a impossibilidade de autonomia absoluta - lembremos de Bakhtin - que, apesar de Guattari utilizar o termo auto-referente e singularização quase como sinônimo, priorizaremos este último pois, a nosso ver, incorpora mais satisfatoriamente elementos trazidos em nossa discussão.

"Está nascendo uma nova sociedade 'maquínica', que não carece de qualidades, porém que mereceria ser reelaborada permanentemente de modo que pudesse combinar-se com formas de socialidades renovadas. Trata-se de forjar, mais do que relações de oposição, enlaces polifônicos, entre o indivíduo e o social. Ainda está por inventar toda uma música subjetiva. (Guattari, 1992- b, p.37 grifo nosso).⁶⁹

Neste arranjo sinfônico subjetivo, a processualidade priorizada na pós-mídia vai ao encontro da revolução molecular: devires e fluxos devem engendrar uma nova relação entre subjetividade e mídia. A possibilidade de se criar novas cartografias e de se inventar outras práxis, promovendo desvios na subjetividade capitalística, faz com que a singularização, via pós-mídia, encontre-se no campo das revoluções moleculares, permitindo um coeficiente mínimo de singularidade e de criação.

Negri (1993) chamou atenção para as análises pessimistas da esquerda com relação à mídia e ao seu poder diabólico de manipulação da subjetividade, como uma "mídia pavloviana" que induz e conduz pobres sujeitos incapazes de pensar e agir por si mesmos, prontos a salivar a qualquer sinal reconhecido⁷⁰. Segundo este teórico italiano, esta análise, além de errônea, em nada contribui para a compreensão da relação mídia- público- vida cotidiana⁷¹. Sem negar os efeitos regressivos, a degradação do gosto e do saber coletivo provocado pelo mundo da mídia, Negri chama atenção de que o conjunto "maquinístico" da comunicação da mídia, assim como outros mundos "maquinísticos" em que se insere a vida humana, encontra-se em transformação. É preciso introduzir uma positividade pois, o pessimismo e o derrotismo das esquerdas diante da mídia, favorece a manutenção do jogo de poder, e é neste contexto que o autor problematiza a possibilidade de uma era pós-mídia:

"Estamos entrando numa era pós-mídia [...] Isto é, sendo consciente de que o triunfo do paradigma comunicacional e a consolidação do horizonte da mídia, por sua virtualidade, sua produtividade, a extensão de seus efeitos, longe de determinar um mundo preso na necessidade e na reificação, abrem espaços de luta para a transformação social e a democracia radical. É dentro desse novo campo que se deve travar o combate." (p. 175)

69 Tradução da autora. Em espanhol: "Há nacido una nueva soledad 'maquínica', que no carece de cualidades, pero que merecería ser reelaborada permanentemente de modo que pudiera combinar-se con formas de socialidad renovadas. Se trata de forjar, más que relaciones de oposición, enlaces polifónicos, entre el individuo y lo social. Está por inventar toda una música subjetiva." (Guattari, 1992- b, p.37 grifo nosso).

70 O presente artigo de Negri é escrito em tom de manifesto. O autor italiano, hoje professor em Paris, foi um dos teóricos do movimento operário italiano nos anos 60 e 70 e ainda hoje é um dos intelectuais com posicionamento político claramente à esquerda.

71 Negri parece ter ressonância com o campo dialógico de Bakhtin anteriormente apresentado.

A entrada numa era pós-midiática deve-se então à multiplicação e à consolidação de outros agenciamentos tecnológicos, que produzem uma implosão da dominação da mídia televisiva, e, com isso, a possibilidade de se produzir diferentes vetores de subjetivação. Pensemos na democratização da imagem e na possibilidade de novos usos para a tecnologia. Guattari apostou na era pós-midiática no início da chamada *interatividade da mídia*:

"A evolução das tecnologias introduzirá novas possibilidades de intercessão entre os meios de comunicação e seu usuário, e entre os próprios usuários. A conjunção entre a tela audiovisual, telemática e informática poderá desembocar numa verdadeira reativação da sensibilidade e inteligência coletiva. A atual equação (meios de comunicação = passividade) vai desaparecer bem antes do que pensamos. Certamente não se deve esperar milagres de semelhantes tecnologias: afinal tudo dependerá da capacidade dos grupos humanos para apropriar-se delas atribuindo-lhes fins convenientes." (Guattari, 1992-b, p.34).⁷²

Empolgado pelas primeiras experiências rudimentares de redes comunicacionais, a exemplo do Minitel na França no início dos anos 80 ⁷³, Guattari opõe o modelo arborescente da comunicação tradicional, onde um emissor se liga a milhares de receptores, à comunicação rizomática, em rede onde não há hierarquias, ou centralizações:

"Incitado pela experiência do Minitel, [...] Félix fala de uma civilização na qual os fluxos de comunicação não são mais dirigidos a partir do alto para um público passivo, mas funcionam enquanto redes extremamente densas de trocas rizomáticas entre emissores que se encontram no mesmo plano." (Berardi, 2001, p.109-110 – grifo nosso).⁷⁴

Conceituado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1995 [1980]) o rizoma compreende um enfrentamento de uma visão de mundo eminentemente universalista e dicotômica, marcante no mundo ocidental. Retirado da botânica, o conceito de rizoma distingue-se da raiz. Suas hastes compreendem verdadeiras

⁷² Tradução da autora. Em espanhol: "La evolución de las tecnologías introducirá nuevas posibilidades de interacción entre el medio de comunicación y su usuario, y entre los mismos usuarios. La conjunción entre la pantalla audiovisual, la pantalla telemática y la pantalla informática podría desembocar en una verdadera reactivación de la sensibilidad y la inteligencia colectivas. La actual ecuación (medio de comunicación = pasividad) acaso vaya a desaparecer antes de lo que pensamos. Claro que no cabe esperar milagros de semejantes tecnologías: al fin y al cabo todo dependerá de la capacidad de los grupos humanos para apropiarse de ellas y atribuirles fines convenientes." (Guattari, 1992-b, p.34)

⁷³ Precursor da internet na França. Pequeno terminal de consulta de bancos de dados comercializados em imagem eletrônica, através da linha telefônica.

⁷⁴ Tradução da autora. No original: "Solicité par l'expérience du Minitel, [...] Félix se mit à parler d'une civilisation dans laquelle les flux de communication ne sont plus dirigés du haut vers un public passif, mais fonctionnent en tant que maillage extrêmement dense d'échanges rhizomatiques entre émetteurs qui se trouvent sur le même plan" (Berardi, 2001, p.109-110 – grifo nosso).

redes sem um eixo principal. Em Deleuze e Guattari, a multiplicidade tem a forma de um rizoma⁷⁵:

"Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força da sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser construída; escrever a $n-1$. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma" (p. 14 /15).

Através do rizoma, os autores questionam o estruturalismo principalmente presente na psicanálise e na linguística tradicional⁷⁶, que, na verdade, mostra-se insuficiente para explicar satisfatoriamente a conexão da linguagem com os conteúdos semânticos e pragmáticos dos enunciados, e mais ainda, com a micropolítica presente no campo social, tão caras aos autores que postulam a linguagem necessariamente implicada no mundo circundante, produto e produtora deste mundo. O conceito de rizoma problematiza a linguagem onde cadeias semióticas e organizações de poder estão sempre presentes, atravessando territórios das artes, da ciência, da filosofia e das lutas sociais.

Transpondo o conceito de rizoma para as novas tecnologias de comunicação, poder-se-ia argumentar que as comunicações em rede do tipo da Web devem ser compreendidas numa perspectiva rizomática, sem hierarquia prévia e sem um aparelho controlador, onde todos os usuários, em teoria, colocar-se-iam no mesmo nível da cena enunciativa, em oposição ao antigo modelo de

⁷⁵ O projeto dos pensadores franceses foi escrever *Mil Platôs* como um rizoma enquanto livro que não se pretende a imagem do mundo, sem sujeito nem objeto, onde várias linhas de territorialidades distintas (platôs) se encontram e escapam por todos os lados. Os próprios autores questionam se tal ideal foi atingido, se eles conseguiram fazer um livro-rizoma. Porém, mais do que um estilo de literatura, o rizoma é uma forma de compreensão do mundo. Realidade rizomática, refutável à totalização única, mas que, ao contrário, produz linhas de fugas constantes.

⁷⁶ Os pensadores franceses criticam a visão da linguística e sua árvore sintagmática que apóia-se numa lógica binária, baseada em Saussure, onde o signo *S* Uno, se reparte em *Significante* e *Significado*. Segundo os autores, tal linguística pertence a uma concepção de mundo arborescente, isto é, a partir de uma raiz, um eixo comum principal, seja ele o *Significante*, o *Ser*, ou qualquer outra maiúscula que se bifurca, o *Uno* torna-se dois, que torna-se quatro, e onde as ramificações são vistas como um enfraquecimento do eixo gerador. O múltiplo não só é gerado sobre a égide do *Uno* fundador, mas representa a sua debilidade. Porém, segundo os pensadores, tal lógica não corresponde à realidade no mundo e advertem: "A natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica" (Deleuze e Guattari, 1980, p. 13). A linguística tradicional por ser arborescente não dá conta das lutas de poder que se travam dentro da própria linguagem, e acabam por assumir um compromisso com o poder vigente: "A gramaticalidade de Chomsky, o símbolo categorial *S* que domina todas as frases, é antes de tudo um marcador de poder antes de ser marcador sintático: você constituirá frases gramaticalmente corretas, você dividirá cada enunciado em sintagma nominal e sintagma verbal (primeira dicotomia...)" (Ibid. p.15).

emissor-receptor característico, por exemplo, da televisão. No entanto, o próprio Guattari, de anos anteriores (*Mil Platôs* foi escrito em 1980, em parceria com o filósofo Gilles Deleuze) chama a atenção para o equívoco entre a fácil oposição rizoma (que com suas múltiplas entradas coloca-se sob o signo do mapa) e o modelo arborescente (representacional, funcionando como um decalque da realidade). Se o rizoma tem múltiplas entradas, pode-se nelas entrar, através dos caminhos dos decalques, ou das árvores-raízes. "Existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas, inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem começar a brotar em rizoma"(Ibid p.24).⁷⁷

Decorridas duas décadas da conceituação guattariniana de pós-mídia, muitas das maravilhas apregoadas da interatividade, como vimos, caíram numa pseudo-interatividade. Os agenciamentos entre práticas sociais inovadoras e novas tecnologias ainda é precário. Assim, nem a mídia em si pode carregar o estigma de estimular a passividade da subjetividade, nem as novas tecnologias midiáticas anunciarem sua libertação. Na realidade, tudo depende de seus agenciamentos, pois tanto a televisão do tipo *broadcasting* de difusão, quanto a comunicação em rede da Web podem servir para o assujeitamento ou singularização da subjetividade. As inovações tecnológicas não trazem marcas positivas ou negativas:

"Os instrumentos da globalização são os mesmos constroem rizoma entre os oprimidos, os agricultores sem-terra, os 'Maias' do Chiapas [...] todos estes que, abandonaram as regras da troca e da mercadoria, tomando-se obcecados pelo gratuito, pelo rap, pelo *potlatch*, e pela doação". (Polack, p.14) ⁷⁸.

A diferença se coloca nos tipos de agenciamentos das práticas sociais a eles associados.

⁷⁷ O que está em questão para estes pensadores não é a oposição de dois modelos distintos, mas a luta entre um modelo e o processo que implica na rejeição de todo e qualquer modelo: "O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendentais, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico (...) Trata-se do modelo que não pára de se erigir e de se entranhar, e do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar. Nem outro nem novo dualismo. Problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões anexatas para designar algo exatamente. (...) invocamos um dualismo para recusar um outro. Servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que recusa todo modelo" (Ibid p.31 /32).

⁷⁸ Tradução da autora. No original: Les outils de la mondialisation sont les mêmes que ceux qui font rizome entre les opprimés, les paysans sans terre, les Mayas du Chiapas [...] tous ceux qui, abandonnant les règles de l'échange et de la marchandise, devinrent maniaques du gratuit, du vol, du rap, du *potlatch* et du don" (Polack, p.14). O artigo citado é na verdade o prefácio da revista *Chimères*, fundada por Deleuze e Guattari. Este número foi dedicado às minorias: "Le devenir mineur des minorités". (n.42, printemps 2001), onde os artigos de Berardi e de Broeckmann sobre pós-mídia anteriormente citados, também fazem parte.

Assim, se o baixo custo operacionalizou a massificação da informação, ele também pode servir ao seu revés. Se a TV se propõe como difusor natural do vídeo, este também pode sonhar em subvertê-la. Como a câmera é um instrumento leve e de baixo custo, ela abre as portas para a filmagem de amadores, ativistas e dissidentes. "O vídeo é uma arma de guerrilha visual que pode nutrir para alguns inovadores, o sonho de uma contra-televisão." (Debray, 1992, p. 380)⁷⁹.

Nunca se produziu e/ou se teve acesso a tanta imagem como nos últimos tempos. A diminuição dos custos de equipamentos de vídeos ajudou, como vimos, a criação das TVs comunitárias, que, imersa na "cultura imagética", utilizam-se desta linguagem para poder também transformar suas idéias em imagens e possibilitar outras formas de relação menos "pavloviana"⁸⁰.

Na pós-mídia de Guattari (1992-b) são as práticas sociais inovadoras que podem garantir uma produção subjetiva singularizante em relação às tecnologias da imagem:

"O rechaço do atual estatuto dos meios de comunicação, associado à busca de novas interatividades sociais, de uma criatividade institucional e um enriquecimento dos universos de valores, constituiria desde já, uma etapa importante na via de uma refundação das práticas sociais." (p.39)⁸¹

Não se trata, portanto, de vislumbrar messianicamente um horizonte pós-midiático onde a existência das TVs comunitárias, por si só, pudesse garantir a implosão da mídia. Na verdade, não é esta a questão, mas a possibilidade de afirmá-la sob a ótica da pós-mídia, traz a marca de uma diferença, dentro da linguagem midiática, fazendo igualmente dessas experiências em TV comunitária, experiências micropolíticas.

O suplemento no âmbito destas TVs comunitárias deve agenciar o estético, o ético e o político. As características de circularidade, a possibilidade dos introoperadores, e sua própria estrutura de funcionamento autogestiva aproximam-se assim do campo rizomático da pós-mídia.

⁷⁹ Tradução da autora. No original: "La vidéo est une arme de guérilla visuelle, qui peut nourrir, chez quelques novateurs, le rêve d'une contre-télévision" (Debray, 1992, p. 380).

⁸⁰ Referência tomada apenas alegoricamente, pois conforme foi discutido, não haveria uma relação sujeito / mídia totalmente controladora, nos moldes do estímulo-resposta de Pavlov.

⁸¹ Tradução da autora. Em espanhol: "El rechazo del actual estatuto de los medios de comunicación, asociado a la búsqueda de nuevas interactividades sociales, de una creatividad institucional y un enriquecimiento de los universos de valores, constituiría ya desde ahora una etapa importante en la vía de una refundación de las prácticas sociales" (p.39).

Finalmente, gostaríamos de evidenciar o que consideramos um rizoma significativo produzido ao longo de nossa pesquisa: o estágio dos alunos da TV Maxambomba, também chamados de aprendizes na TV Pínel, ou, como chamaremos aqui, o rizoma “Pínelbomba”. No início, ambos os grupos apresentavam receios neste encontro. Os jovens escolhidos para o estágio temiam pela sua segurança em estagiar numa “casa de malucos”. Por sua vez, a equipe da TV Pínel também mostrava-se reticente em incorporar os aprendizes ao grupo, pois também, valendo-se de estereótipos que estigmatiza a adolescência, achava que eles fariam apenas bagunça. Noale, responsável pelo estágio dos aprendizes na TV Pínel aborda o duplo preconceito:

Noale – “No primeiro dia de aula quando eu anunciei que ia ter um estágio, o pessoal cresceu logo para a TVE e o Canal Futura. Ninguém queria saber de TV comunitária. Falando de Pínel pior ainda, né? [...] Uma coisa que eu discuti aqui com a equipe, [referindo-se à equipe da TV Pínel] é de tentar o máximo deixar os caras à vontade. Não ficar fazendo assim de farefeiro, mas tentar puxar para as coisas e procurar ensinar... Deixar as pessoas à vontade mesmo. Não ficar dando aquela de: ‘ah é adolescente mesmo, então tem que ficar ali no chicote porque senão já via, né?’ Então tentar sair isso um pouco disso...”⁸²

Esta visão foi aos poucos se desfazendo em ambas as partes. Sem hierarquia de funções, as equipes foram se misturando. A experimentação era não só permitida como valorizada:

Janjão – “Na gravação, o Vagner ficava totalmente diferente, todo preocupado de fazer certo. Toda hora ele perguntava para o Edivaldo: ‘E aí, tá legal?’ E o Edivaldo falava: ‘faz o que tu quiser! Aí, a câmera tá na tua mão, pode gravar à vontade. Não precisa ficar preocupado com a gente não. Pode gravar!’ E aí ele gravava... Só quando fugia muito ele falava: ‘Não, puxa mais para cá’, mas eles ficaram super à vontade (...) ficavam tão à vontade que o mesmo diretor queria ser ator, operador de áudio, fazer tudo ao mesmo tempo!”⁸³

Desde o primeiro dia, houve a preocupação com a participação efetiva dos aprendizes no cotidiano da TV Pínel. As marcas da estereotipia aos poucos foram se dissolvendo, como foi relatado em nosso diário de campo:

⁸² Trecho da entrevista gravada com a equipe da TV Maxambomba em 25 de maio de 2000.

⁸³ Trecho da entrevista gravada com a equipe da TV Maxambomba em 25 de maio de 2000.

"Enquanto arrumavam o material, fiquei conversando com os aprendizes. Eles se mostraram bem empolgados com o estágio, pois estavam usando os equipamentos e produzindo vídeos. Alguns deles tinham ido filmar até na Colônia Juliano Moreira, logo nos primeiros dias. Perguntei a respeito do medo que alguns haviam demonstrado anteriormente. Cisele, que antes se mostrava a mais receiosa e tinha falado no grupo e com a própria Noale do medo de fazer estágio na TV Pinel, falava agora rindo de seu antigo temor. Ela então nos disse que desfez aquela imagem que tinha anteriormente de um "hospital para maluco", e se as pessoas tem tanto medo é porque simplesmente não conhecem a realidade. Todos concordaram, e no meio desta conversa, uns brincavam com os outros de que eles também eram meio malucos"⁸⁴.

De lugar de temor para a maioria, a TV Pinel se transformou no ponto de encontro para todo o grupo, que lá se reunia para discutir com Noale, seus estágios⁸⁵. Os demais alunos passaram a invejar os aprendizes da TV Pinel, pelo fato dela ter possibilitado uma experiência na criação de vídeo. Além de participar de toda a execução do 14º programa da TV Pinel, foram produzidos pelos aprendizes, dois vídeos intitulados "Aprendizes na TV Pinel" e "Sonho e Loucura"⁸⁶, que refletem a suas próprias histórias de vida com relação ao estágio. O primeiro aborda a marginalização e o estereótipo da loucura, através de uma ficção seguida do "povo fala". Na parte ficcional, Vagner comenta com Leandro sobre o preconceito, quando ele diz, para algumas pessoas, que foi visitar um amigo num "manicômio". Leandro rebate: "É, para você vê como é que são as coisas...Só porque alguém está fazendo tratamento psiquiátrico, eles pensam logo que essa pessoa é incapaz de realizar qualquer tipo de atividade. E isso não é verdade! Eu acho que essa imagem negativa tem que mudar"⁸⁷.

Na realidade, os aprendizes estão falando de seu próprio preconceito antes do início do estágio: do enrijecimento em estereótipos da subjetividade evidenciada neste vídeo à desterritorialização provocada pela transversalidade desse encontro "Pinelbomba", presente no segundo vídeo. Tomados pelo humor característico da TV Pinel, os aprendizes questionam as fronteiras entre o sonho e

84 Trecho do diário de campo do estágio dos aprendizes da TV Maxambomba na TV Pinel (30/11/99).

85 Conforme já foi relatado a equipe dos alunos se dividiu em quatro equipes para realização dos estágios: TV Pinel, TV Facha, TV E e Canal Futura.

86 Devido a problemas técnicos, os vídeos inicialmente gravados em cor, foram apresentados em preto e branco.

87 Trecho do vídeo aprendizes na TV Pinel, realizado pelo grupo de estagiários da TV Maxambomba

a loucura: no início, Gisele, Leandro e Aline perguntam: "Será que é sonho? Será que é loucura? Ou é sonho e loucura?". Seguem alguma das respostas:

Rafaela- "Sonho e Loucura tudo ao mesmo tempo? Vir morar no Rio

Noale- O que que é sonho? Tudo possível de realizar

Wagner- ...uma loucura que eu já fiz? Sair de mulher no carnaval! Já viu né?

Noale- Eu tenho três momentos de loucuras muito bons para contar. Um deles foi quando eu tentei subir a escada rolante pela escada de descida. A segunda lá no Bobs [...] fui fazer um pedido e enquanto a maquininha tava lá rodando, acabou eu destaquei o coiso [ticket] e fui embora! Num lapso, eu achei que eu tava num banco. A menina ficou me olhando com a cara super estranha [Risos] E a terceira do telefone [...] Eu liguei para cá, para o Pinel [risos], e falei "Eu queria falar com a Noale!" [Risos].⁸⁸

Malgrado a glamourização da loucura, que ingenuamente pode ser passado pelos vídeos, contribuindo para um preconceito às avessas, pela laminação das diferenças (se todos somos loucos, não há necessidade de tratamento), o que interessa, no segundo vídeo, é o fato de trazer para o centro da cena enunciativa, a equipe da TV Pinel e o *Grupo Fuzuê*, ou seja, os maiores responsáveis por esta experiência de vida de que participaram. Se é do agenciamento entre práticas sociais inovadoras e máquinas informáticas e telemáticas que podemos visibilizar uma pós-mídia, acreditamos que este encontro, bem como algumas práticas dessas TVs evidenciadas ao longo de nosso trabalho, foram modelares para a produção de subjetividade menos assujeitada e mais singularizada.

Estes projetos vêm apontando para a possibilidade de criação de lugares de exercício de cidadania e de produção de subjetividade. Os profissionais do social devem se articular com agenciamentos de enunciação capazes de promover a singularidade e a processualidade, assumindo sua responsabilidade no plano micropolítico. Em última instância, na pós-mídia, o objetivo é a autoorganização social, enquanto um dispositivo de desestruturação do sistema midiático hierarquizado.

⁸⁸ Trecho do vídeo *Sonho e Loucura*, realizado pelos Aprendizes da TV Maxambomba na TV Pinel.

Enfatizando uma postura ética, o trabalho destas TVs comunitárias investe na necessidade de fortalecer as condições de acesso e utilização criativa dos bens materiais e culturais que circulam, de modo restrito, em nossa sociedade, às populações marginalizadas das periferias dos grandes centros urbanos, e aos usuários do sistema de saúde mental, através da apropriação de um instrumental técnico, desvelando seus mistérios e sua linguagem, a favor de um processo de subjetivação que resgata o sentido digno da existência.

Não se trata então de informar por informar, comunicar por comunicar, sem ter nada a dizer. Deleuze (1992) é categórico: comunicar não é criar. Segundo o filósofo, como resistência ao controle, devem ser criados não mais um veículo de comunicação, mas exatamente o seu desvio, e no seu limite, vacúolos de silêncio. Seria preciso reivindicar a possibilidade do silêncio, da incompletude, de não se ter nada a dizer. Desta forma, o papel da TV comunitária seria menos o de um veículo de informação, e sim o lugar da contra-informação, o lugar de desvio potencializado como um ato de resistência. A "democratização da comunicação", problemática tão presente naqueles que tematizam a TV comunitária, pensada em suas últimas consequências, levaria à implosão da informação, não porque as pessoas não devam se entender, mas pela pluralidade de contra-informações, normalmente abafadas nos veículos de comunicação de massa.

Considerações Finais:

Entre a Expressão e a Informação: É Possível ir mais Além?

“Uma carta do mundo que não inclui a utopia, não merece que a contemplamos” (Oscar Wilde *apud* Schérer)¹.

¹Em Francês: Une carte du monde qui n'inclut pas l'Utopie, ne mérite pas qu'on la regarde (Oscar Wilde *apud* Schérer). Tradução da autora.

René Schérer (1996), filósofo francês e ativista político, fala, em "Utopies Nomades", da importância de reabilitar o pensamento utópico, em tempos de descrença e derrocada dos sistemas políticos fundados na utopia social. O autor situa seus escritos como uma réplica à planificação da linguagem midiática, que, no dizer de Pasolini, representa uma "sórdida prosa da atualidade."² Schérer argumenta em favor do princípio utópico. Sua utopia, porém, é de outra ordem, jamais fixada, de maneira unívoca ou imobilizada. Trata-se de utopias nômades. O autor destaca a importância dos meios sociais e não apenas materiais para exprimir a possibilidade de uma utopia contemporânea:

"A utopia é comandada e exigida pela desproporção, pelo desequilíbrio existente entre uma produção industrial galopante e desordenada e a incapacidade humana de submetê-la ao uso de todos. Ou, conforme o enunciado transparente de Walter Benjamin: 'O século não soube responder às novas virtualidades técnicas por meio de uma nova ordem social.' A utopia coloca o problema de frente, ela tem a clareza da visão, a energia da resistência, a força inventiva das soluções." (p.205)³.

Diante da falência da utopia, através do individualismo pós-moderno (Lipovetsky, 1993) ou do narcisismo coletivo, na tribalização (Maffesoli, 1987), ambos atravessados pelo consumo, as propostas dessas duas TVs comunitárias aqui apresentadas, expressam um valioso contraponto. Em um só movimento, suas práticas articulam-se no campo de subjetividade coletiva e evocam uma perspectiva política. A expressividade de suas experiências é eminente, e todos devem ter acesso a ela. Mas, ao contrário da expressividade ou da tribalização pós-moderna, não se trata de expressão pela expressão, pois nelas, o território político não é descartado, mas mantido como uma finalidade. Em cada uma dessas TVs, há um discurso político atualizado. Em tempos descrentes, elas não deixam de assumir um papel de caráter utópico: uma quer mudar a imagem da loucura, outra reivindica uma existência digna na Baixada, ambas querem o exercício

² Em francês: "sordide prose de l'actualité" (p. 12)[tradução da autora].

³ Tradução da autora. No original: "L'utopie est commandée et exigée par la disproportion, le déséquilibre existant entre une production industrielle galopante et désordonnée, et l'incapacité humaine à la plier à l'usage de tous. Ou, dans l'énonciation limpide de Walter Benjamin: 'Le siècle n'a pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau.' L'utopie pose de front le problème, elle a la clarté de la vision, l'énergie de la résistance, la force inventive des solutions." (p.205).

pleno da cidadania. Para isso, elas se apropriam da linguagem midiática, com seus riscos de "sordidez", para ressignificá-la e expressar os seus desejos produtivos.

Nessas práticas, a prioridade é a produção de uma subjetividade coletiva, construída tanto na relação com a tecnologia, como no campo das relações humanas. Fazer vídeo, fazer TV comunitária, criar programas, escrever roteiros, pegar a câmera, gravar, tudo isso é tão importante quanto estar junto, trocar idéias, trabalhar para além de uma terapia ocupacional, deslocar-se para lugares desconhecidos e inesperados (seja da mente humana, seja da natureza), descobrir belezas tão próximas e escondidas, perder-se no centro do Rio...

Essas relações sociais e tecnológicas engendradas no fazer coletivo do vídeo comunitário, atuam como equipamentos coletivos de subjetivação. São dispositivos maquinicos, produtores de um desejo de transformação. Para essas TVs, a mídia e a tecnologia podem ser usadas como verdadeiros vetores de subjetivação. O essencial é entender que as máquinas, que cada vez mais nos circundam, e das quais é impossível escaparmos, representam "formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas" de certos aspectos da subjetividade.

Porém, apesar das práticas cotidianas dessas TVs comunitárias perseguirem a permanente troca dialógica de falas e experiências, sem verdade única e acabada, onde o fazer coletivo do vídeo-processo torna difícil localizar a autoria, o resultado, próximo ao vídeo produto, às vezes, permanece insatisfatório: resquícios de um tom moralista, veredictos embutidos numa informação, instrumentalização da comunicação que se busca questionar, testemunham o campo de conflitos e limitações dos planos utópicos que se procuram realizar...

O que fazer, então, para o vídeo corresponder às vicissitudes de seu processo de realização? Por que essa diferença qualitativa entre vídeo-produto e vídeo-processo? O que, efetivamente, parece estar em jogo é uma mudança de paradigma, para além do receptor passivo da TV de massa *versus* receptor ativo da TV comunitária.

Contudo, mesmo criticando o caráter monológico informacional das TVs de grande e médio porte, que encara o público de forma passiva, as comunitárias apresentam dificuldades de romper com esse paradigma. A visão instrumental da comunicação e seu ideal de informação permanece: "se a televisão não informa, cabe a TV comunitária informar", como se houvesse uma verdade única a ser descoberta, via imagens de TV. Como se eles pudessem cobrir uma falha no

sistema comunicacional da TV de grande porte, pelo fato de atuarem mais próxima da comunidade:

Partindo da reflexão de Bakhtin sobre a linguagem, viu-se a impossibilidade de haver um receptor ideal. Uma compreensão nunca é absolutamente hegemônica, e isso torna-se evidente quando temos uma pluralidade de opiniões e críticas do que se vê diariamente com relação à TV de massa. A televisão, seja *broadcasting*, a cabo ou comunitária, não se resume a um única emissão, a um único enunciado. Ela consiste num fluxo ininterrupto de imagens e sons, perfazendo um processo que, somado a outras experiências vividas, pode-se formar opinião, não necessariamente coincidente com a veiculada. Do *choc* pode-se extrair a experiência com a imagem.

Para essas TVs comunitárias, coloca-se um permanente dilema entre criar um campo de expressividade na linguagem audiovisual, e apenas reproduzir o que diariamente se assiste na "telinha". Porém, não há como reproduzir seu padrão. A TV de massa está aí, o "padrão Globo de qualidade" coloca-se muitas vezes como um filtro em nossos olhos, como se existisse apenas uma forma de fazer TV. Enquanto as TVs comunitárias tiverem a estética global como alvo, e a informação comunitária como "canal para a verdade", ela permanecerá como uma *tevé mal feita* e portanto, *mal vista* pela a população, já acostumada com qualidade técnica inquestionável, que dificilmente será alcançada devido ao equipamento sucateado dessas TVs.

A intencionalidade de massificação pela submissão monológica ao dito/veredicto é um fato, o que não significa que ela se realize por completo no âmbito da TV de massa. É pela impossibilidade de hegemonia absoluta que a TV de grande porte também *pode* produzir linhas de fuga, criando um campo dialógico em programas de qualidade.

A classificação de Berger, dividindo em macro, meso e microtelevisão, acaba por seccionar o campo semiológico dessas diferentes formas de fazer TV. Como se viu, tanto na TV Pínel, quanto na TV Maxambomba, esses campos se aproximam, mantendo-se em diálogo. Signos da grande mídia ora são imitados, ora são parodiados e ressignificados, como estratégia de aproximação com o público já familiarizado com a TV de grande porte.

Se não existe assujeitamento absoluto, e se a própria TV comunitária comunga de alguns signos da TV de grande porte, se o espectador da TV de massa

não é necessariamente passivo e se a própria TV comunitária, dependendo dos agenciamentos, pode assumir uma posição instrumental de comunicação, igualando informação e conhecimento, se ela também pode atuar na mitificação da imagem, haveria então alguma especificidade na subjetividade engendrada nessas duas TVs comunitárias? A nossa resposta mantém-se afirmativa.

As próprias TVs comunitárias apontam caminhos alternativos. Se não há efetivamente, rupturas com a televisão de massa, há diferenças sensíveis, onde é possível constatar um aprofundamento da função cultural e pedagógica que lhe cabe. Parte-se do pressuposto de que a TV é um fato da cultura contemporânea. Por ela transitam valores, costumes, ações, desejos, que ajudam a construir um imaginário e formam opinião. No limite, atuam na produção da subjetividade contemporânea. Assim, cientes de sua força e limites, tais experiências em TVs comunitárias utilizam-se do mesmo veículo, para trabalhar questões contundentes, que dizem respeito direto às comunidades envolvidas: a luta antimanicomial e a juventude na Baixada fluminense. Criticando a sórdida fabricação distorcida de sua realidade feita pela grande TV, elas procuram reconstruí-la, com suas próprias TVs, a partir de sua perspectiva, ressignificando vetores e sentidos éticos, estéticos e políticos. Seus cortes são mais lentos, pois é preciso dar tempo ao outro para que ele formule seu pensamento. Valorizam a cultura local. Desvelam belezas naturais. Cobrem a vernissage de artistas plásticos usuários.

É justamente por poder ocupar um outro lugar enunciativo no campo da mídia, onde, não há obrigação de se fazer vários programas diários em ritmo industrial, nem o compromisso com a venda de produtos ligados à grade de programas, ou com a "perfeição técnica asséptica" da TV de grande e médio porte, que a TV comunitária pode ir além da dicotomia passividade *versus* atividade, e, em última instância, ir além da informação.

Nelas, existe a possibilidade efetiva de todos circularem nas mais diversas funções, onde se pode ser cameraman, ator, brincar de diretor, ajudando a tecer um campo rizomático, vivenciando desejos utópicos, sem messianismo. O processo de criação de um vídeo comunitário permite que o dialogismo não seja uma consequência da relação com o espectador, mas organicamente intrínseco ao próprio processo. Porém, é preciso que esse dialogismo seja mantido até o fim, e não se fruste em seu resultado final: o vídeo comunitário ou a exibição. A questão não está em saber se tal vídeo informa ou não. O importante não é obter opiniões,

nem sempre sinceras, acerca do que foi visto, mas fazer com que a experiência coletiva com a imagem perdure, via câmera aberta, ou outra dinâmica que possa vir ser criada. Vestir a camisa de força, colocar a camisinha num objeto, enfim, utilizar-se dessas "alegorias" pode auxiliar a criar um campo dialógico também na hora da exibição, dando lugar, não ao consensual da informação asséptica previsível, mas ao inesperado.

Os conflitos pertencentes ao processo de criação, a pluralidade de opiniões, mesmo com divergências ideológicas, a tensividade das pulsões criativas, tudo deve constar nos vídeos, assim como o ousar, o experimentar uma linguagem sem o compromisso de fazer igual, extraindo todas as possibilidades de um campo de inventividade quase sem limites. Com o comunal trabalhando em prol da singularidade e da diferença, estaríamos nos aproximando efetivamente de uma fase pós-mídia.

Ao longo desta tese, procuramos trabalhar um campo argumentativo, cuja análise da produção de subjetividade na TV Pinel e no projeto de "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo" da TV Maxambomba, pudesse contribuir não apenas nos projetos em TVs comunitárias, mas também na experiência contemporânea com a imagem eletrônica, difundida pela televisão. Para nós, falar de TV Pinel e de TV Maxambomba é enunciar, tanto forças de assujeitamento, como processos singularizadores presentes no nosso cotidiano; é tentar barrar a personalização ou o hiperindividualismo, via consumo; enfim, trata-se de abordar a produção de subjetividade na cultura da imagem, onde, no limite, a utopia, mesmo sendo uma quimera, vale a pena ser sonhada.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1944, (2ª ed.1986).
- AMORIM, Marília. Um Estrangeiro do Interior- Reflexões sobre A Pesquisa com Meninos de Rua in **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Imago, UFRJ, CNPq, vol. 48, nº 2, 1996, p.105-123.
- _____. **O Pesquisador e Seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**, São Paulo, Musa, 2001.
- _____. Images de Saint-Denis – Premières questions pour une approche polyphonique de l'image in **Images et Discours sur la Banlieue** (AMORIM, Marília, org), Ramonville, Éditions érès, 2002, p. 43-70.
- ARAÚJO, Doralice. Você é um ator ou um paciente? in **Catálogo TV Pinel- Programas- 1996 a 1999**, Rio de Janeiro, R.J, Instituto Philippe Pinel - Ministério da Saúde, Núcleo de Vídeo.[s.n], 1999.p. 5-7.
- ARAÚJO, Doralice; CHAFFIN, Cássia. Loucura e Carnaval: A TV Pinel como instrumento de intervenção cultural no contexto da Reforma Psiquiátrica in **Argumento – Informativo Mensal do Conselho Regional de Psicologia – 5ª Região**, Ano II, nº 06 do VIII Plenário, Junho, 1997.p. 6-8.
- ARIÉS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973, (edição 1978).
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, Papirus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1979 (edição 1992).
- _____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo, Hucitec, 1987.
- _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Hucitec, 1929. (7ª edição, 1995).
- BARBOZA, Pierre. **Du photographique au numérique: La parenthèse indicielle dans l'histoire des images**, Paris, L'Harmattan, 1996.

- _____ **Télévision et Réalité, l'événement électronique et la vérité in Image & Média.** (DARRAS, Bernard org), Paris, L'Harmattan, Université Paris VIII, MEI 7, Formation INFOCOM, 1997, p.79-90.
- BAUDRILLARD, Jean **À Sombra das Maiorias Silenciosas: O Fim do Social e o Surgimento das Massas**, São Paulo, ed.Brasiliense, 1978 (3ª edição,1993).
- _____ **A Sociedade de Consumo** Rio de Janeiro, Ed. Elfos, 1995.
- BENJAMIN, Walter **A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução.** **Coleção Os Pensadores**, Vol. XLVIII, São Paulo, Ed. Abril, 1975, p.9-34
- _____. **Sobre Alguns Temas em Baudelaire** **Coleção Os Pensadores**, Vol. XLVIII, São Paulo, Ed. Abril 1975-b.p.35-62
- _____. **O Narrador.** **Coleção Os Pensadores**, Vol. XLVIII, São Paulo, Ed. Abril 1975-c, p.62-82.
- BERARDI, Franco. **Sensibilité post-média in Chimères – Le devenir mineur des minorités**, Paris, n. 42, Printemps 2001, p. 107- 112.
- BERGER, René. **La télé-fission: alerte à la télévision**, Casterman, 1976.
- BERNARDET, Jean Claude. **O Que é o Cinema?**. Ed. Brasiliense, São Paulo,1980.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão.** Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1997.
- BOURDON, Jérôme; JOST, François. (org) **Penser la télévision: Actes du colloque de Cerisy**, Paris, Nathan, 1998.
- BRANDÃO, Adriana. **Télévisions Communautaires au Brésil in La Revue Documentaires**, Paris, n. 13 Automne 1997, p.89-99.
- BROECKMANN, Andreas **Médias mineurs – Machines hétérogènes in Chimères – Le devenir mineur des minorités**, Paris, n. 42, Printemps 2001, p.113-122
- BRUNI, José Carlos. **"Tempo e Trabalho Intelectual"**, in **Tempo Social**, v. 3 n.1-2. Depto. Sociologia/USP, 1991.p.155-168.
- CAIAFA, Janice. **Nosso Século XXI – Notas sobre Arte, Técnica e Poderes**, Rio de Janeiro, ed. Relume Dumará, (2000).
- CALVINO, Ítalo **Seis Propostas Para o Próximo Milênio.** São Paulo, Companhia das Letras, 1988, (2ª edição 1994).

- CARRIÈRE, Jean-Claude **A Linguagem Secreta do Cinema** - Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1995.
- CARVALHO, Nomi. TV Maxambomba: procurando as perguntas e as respostas para chegar às pessoas in **Comunicação e Comunidade** - Rio de Janeiro, NECC, FACHA, ano VI, nº5, 1999, p.9 a13.
- CECCON, Claudius; PAIVA, Jane (ORG). **Bem prá lá do Fim do Mundo -- Histórias de uma Experiência em Rancho Fundo, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, CECIP, 2000
- CHAFIN, Cássia. **O Circo-Eletrônico-TV de Rua: a tecnologia na praça pública**. São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, Dissertação de Mestrado, 1995.
- _____. O diferente é um. In **Comunicação e Comunidade** - Rio de Janeiro, NECC, FACHA, ano VI, nº5, 1999, p 20-22.
- COUTINHO, Eduardo. Os dois lados da câmera in **Batuques, Fragmentações e Fluxos: zapeando pela linguagem audiovisual no cotidiano escolar** (FILE, Valter, org), Rio de Janeiro, DP&A editora, 2000-a, p. 69-82.
- DEBRAY, Régis **Vie et Mort de l'image: Une histoire du regard en Occident**, Paris Gallimard, collection Folio/ Essais, 1992.
- DELEUZE, Gilles **Conversações**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel **Os Intelectuais e o Poder in Capitalismo e Esquizofrenia; dossier Anti-Édipo**, Lisboa, Ed.Assírio e Alvim, 1976, p.12-27.
- DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**, Lisboa, Ed.Assírio e Alvim, 1972.
- _____. Introdução: Rizoma in **Mil Platôs; Capitalismo e Esquizofrenia**, Rio de Janeiro, Ed. 34, vol I, 1980 (edição, 1995), p. 11-38.
- _____. 20 de Novembro de 1923 – Postulados da Linguística in **Mil Platôs; Capitalismo e Esquizofrenia**, Rio de Janeiro, Ed. 34, vol 2, 1980 (edição, 1995), p.11-60.
- DREYFUS, Gilbert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica**, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.
- DUFOUR Dany-Robert **Folie et Démocratie – Essai sur la forme unaire**, Paris Éditions Gallimard, , 1996.

- EIRADO SILVA, André. O Vídeo e a Subjetividade: criação não é comunicação in **Mosaico: Imagens do Conhecimento**. (JOBIM E SOUZA, Solange org.), Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2000.p.182-188.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa** - Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 3ed. 1999.
- FERREIRA dos Santos, Jair. **O Que é Pós-Moderno?**, São Paulo, ed. Brasiliense, 1986.
- FERRÉS, Joan. **Vídeo e Educação**, Porto Alegre, Artes Médicas, 1996.
- FILÉ, Valter. O Tamanho do Mundo in **Batuques, Fragmentações e Fluxos: zapeando pela linguagem audiovisual no cotidiano escolar** (FILÉ, Valter, org), Rio de Janeiro, DP&A editora, 2000-a, p.113-128.
- _____. Bem pra lá do fim do mundo- uma experiência de TV de rua/ comunitária in **Bem pra lá do Fim do Mundo – Histórias de uma Experiência em Rancho Fundo, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro**, (CECCON, Claudius; PAIVA, Jane org), Rio de Janeiro, CECIP. 2000-b p.87-95.
- _____. Narrativas e anotações in **Comunicação e Comunidade**. - Rio de Janeiro, NECC, FACHA, anoVIII, nº7, 2001, p.26-27.
- FOUCAULT, Michel **Vigiar e Punir**, Petrópolis, Ed. Vozes, 1977.
- GRECO, Musso. **Olha-me sou : Investigação dos Efeitos da Imagem Videográfica na Constituição do Eu em Pacientes Psiquiátricos a Partir de uma Experiência em Vídeo Comunitário**, Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia, UFMG, Belo Horizonte, 1999.
- GUATTARI, Félix **Revolução Molecular: Pulsações Políticas do Desejo**, São Paulo, ed.Brasiliense, 1981.
- _____. **As Três Ecologias** , Campinas , Papirus Editora, 1990.
- _____. **Caosmose : Um Novo Paradigma Estético**, Rio de Janeiro, Editora 34. 1992
- _____.Por Una Refundación de las Prácticas Sociales in **Ajoblanco**, dez 1992-b, p. 33-39.

- _____. Da Produção de Subjetividade in **Imagem - Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual** (PARENTE, André org.), Rio de Janeiro, ed.34, 1993. p. 177-194.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**, Petrópolis, Vozes, 1986.
- JAMESON, Fredric. O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo In **O Mal Estar no Pós-Modernismo** (KAPLAN, Ann org), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988 (edição 1993).p.25-44.
- _____. **Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaio**s (GAZOLLA, Ana Lúcia org); Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1994.
- JOBIM e SOUZA, Solange. **Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin** Campinas, Papirus, 1994.
- _____. Mikhail Bakhtin e e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea In: - **Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido** - BRAIT, Beth (org) Campinas, ed. da Unicamp, 1997, p. 331-346.
- JOBIM e SOUZA, Solange; FARAH NETO, Miguel. A Tirania da Imagem na Educação in **Presença pedagógica**, Belo Horizonte, v.4, n 22, jul/ago 1998. P.29-33.
- JOBIM e SOUZA, Solange; RABELLO e CASTRO, Lúcia. Pesquisando com Crianças: Subjetividade Infantil, Dialogismo e Gênero Discursivo in **Psicologia Clínica, Pós-Graduação e Pesquisa**, Departamento de Psicologia, PUC- Rio, Vol. 9, 1997/8, Rio de Janeiro, p.83-116.
- KAPLAN, Ann. Feminismo/Édipo/Pós-modernismo: O caso da MTV in **O Mal Estar no Pós-Modernismo**. (KAPLAN, Ann, org), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.p. 45-63.
- LIMA, Rafaela. Uma TV Pinel (Nota introdutória) in **Catálogo TV Pinel- Programas- 1996 a 1999**, Rio de Janeiro, R.J, Instituto Philippe Pinel - Ministério da Saúde, Núcleo de Vídeo., [s.n], 1999.p. 8- 10.
- LIPOVETSKY, Gilles **A Era do Vazio, ensaio sobre o individualismo contemporâneo**, Lisboa, Relógio D'água, 1983.
- MACHADO, Arlindo. As Imagens Técnicas: da Fotografia à Síntese Numérica in **Imagens - Tecnologia**, Campinas, Unicamp, nº3, dezembro 1994.

- _____. **Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. **A Arte do Vídeo**, São Paulo, ed. Brasiliense, 3ª edição 1995, 1ª reimpressão, 1988 (1ª Reimpressão, 1997).
- _____. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**, Campinas, Papirus, 1997
- _____. Apresentação. In: **Flusser, V. Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa, Relógio D'Água, 1998, p.9-18.
- _____. **A Televisão Levada a Sério**, São Paulo, Editora Senac, 2001
- MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**, Rio de Janeiro, ed. Forense Universitária. 1987
- _____. **No Fundo das Aparências**, Petrópolis, Vozes, 1996
- MAIA, Nailton. **Vê se te enxerga: Encontro de TVs comunitárias na FACHA in Comunicação e Comunidade - Rio de Janeiro, NECC, FACHA, anoVI, nº5, 1999, p.5-6.**
- MENGUE, Philippe. **Gilles Deleuze ou Le Système du Multiple**, Paris, Éditions Kimé, 1994
- MIRANDA, Dilmar Santos. **Tempo da Festa X Tempo do Trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical**. Tese de doutoramento. Departamento de Sociologia da USP. S. Paulo, 2001
- MIRANDA, Luciana Lobo **Produção de Subjetividade: Por Uma Estética da Existência**, Dissertação de Mestrado, Departamento de Psicologia, PUC-RJ, 1996.
- _____. **Subjetividade: A (Des)Construção de um Conceito in Subjetividade em questão- A Infância como Crítica da Cultura**. (JOBIM e SOUZA, org), Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000. P.29-46.
- _____. **Protagonismo Juvenil: fragmentos de um olhar in Batuques, Fragmentações e Fluxos: zapeando pela linguagem audiovisual no cotidiano escolar** (FILÉ, Valter, org), Rio de Janeiro, DP&A editora, 2000-b. p.9-24.
- MIRANDA, Luciana Lobo; CAMERINI, Maria Florentina. **Subjetividade em Imagens: Novos Usos Para o Vídeo in Mosaico: Imagens do Conhecimento**. (JOBIM E SOUZA, Solange org.), Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2000.p. 189-198.

- MIRANDA, Luciana Lobo; JOBIM e SOUZA, Solange. La télévision dans une banlieue de Rio de Janeiro: créer des images, raconter des histoires in: **Images et Discours sur la Banlieue** (AMORIM, Marília, org), Ramonville, Éditions érès, 2002, p.159-178.
- MONS, Alain. L'expérience imagologique in **Image & Média**. (DARRAS, Bernard org), Saint Dennis, France, Université Paris VIII, MEI 2, Formation INFOCOM, 1994, p.39-46.
- MORAIS, M (1992) Subjectividade e Subjectivismo (verbetes) in **Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia**, Lisboa/São Paulo, Ed. Verbo.
- MORIN, Edgar **Cultura de Massas no Século XX- Neurose**, São Paulo, Forense Universitária, 8. Edição, 1962 (8ª edição 1990).
- _____. **Cultura de Massas no Século XX - Necrose**, São Paulo, Forense Universitária, 1975 (2ª edição 1986).
- NEGRI, Antônio Infinitude da Comunicação / Finitude do Desejo in **Imagem - Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual** (PARENTE, André org.), Rio de Janeiro, ed.34, 1993, p.173-176.
- NOVAES, Adauto. Nota do Organizador in **Rede Imaginária: Televisão e Democracia** (NOVAES, Adauto org), São Paulo, Companhia das Letras, 1991 (2ª edição 1999), p.5-6.
- NOVAES, Regina. TV Maxambomba: Na Batalha do Lixo in **Cadernos de Antropologia e Imagem**, UERJ, Rio de Janeiro, vol.5, nº 2, 1997 p.168/169.
- PAIVA, Raquel. **O Espírito Comum: Comunidade, mídia e globalismo**, Petrópolis, Vozes, 1998.
- PARENTE, André. **Imagem - Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual** (PARENTE, André org.), Rio de Janeiro, ed.34, 1993.
- PERC, Pascal. **Les Caméras des Favelas**, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 1998.
- PEREIRA, José Valter (Valter Filé), **Negociação de Desejos: A Linguagem audiovisual na Formação dos Professores**. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação, UERJ, 2001.
- POLACK, Jean-Claude. Que sont les minorités devenues? In **Chimeres - Le devenir mineur des minorités**, Paris, n. 42, Printemps 2001, p. 7-16.

- RODRIGUES, Heliana; BATISTA de SOUZA. A Análise Institucional e a Profissionalização do Psicólogo in **Análise Institucional no Brasil: Favela, Hospício, Escola, Funabem**, Rio de Janeiro, Espaço & Tempo, 1987, p.17- 36.
- ROLNIK, Suely. Toxicômanos de Identidade: Subjetividade em Tempo de Globalização in **Cultura e Subjetividade: Saberes Nômades** (LINS, Daniel, org), Campinas, Papirus, 1997, p.19-24.
- _____. Uma Insólita Viagem à Subjetividade: Fronteiras com a Ética e a Cultura in **Cultura e Subjetividade: Saberes Nômades** (LINS, Daniel, org), Campinas, Papirus, 1997, p.25-34.
- SANTORO, Luiz Fernando A **Imagens nas Mãos: O Vídeo Popular no Brasil**, São Paulo, Summus editorial, 1989.
- SANTOS, Laymert. A Televisão e a Guerra do Golfo in **Imagem - Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual** (PARENTE, André org.), Rio de Janeiro, ed.34, 1993.p.155- 161.
- SARLO, Beatriz Sete Hipóteses sobre a Videopolítica in **Paisagens Imaginárias**, São Paulo, Edusp, 1998, p.129 -138.
- SCHÉRÉR, René. **Utopies Nomades – En attendant 2002**, Paris, ed. Séguier, 1996.
- SODRÉ, Muniz A **Máquina de Narciso (Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil)**, Rio de Janeiro, ed. Achiamé (1984)
- STAM, Robert. **Bakhtin Da Teoria Literária à Cultura de Massa**, São Paulo, Ed.Ática, 1992.
- _____. Mikhail Bakhtin e a Crítica Cultural de Esquerda in **O Mal Estar no Pós-Modernismo: Teorias e Práticas** (KAPLAN, Ann org), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993. P.149-182
- TAS, Marcelo. ABC da gramática televisiva in **Mosaico: Imagens do Conhecimento**. (JOBIM E SOUZA, Solange org.), Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2000.p.169-174.
- TOJA, Noale. TV Maxambomba- TV Pinel: espelho da cidadania in **Mosaico: Imagens do Conhecimento**. (JOBIM E SOUZA, Solange org.), Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2000.p.175-181.

VIRILIO, Paul. **A Máquina de Visão**, Rio de Janeiro, José Olímpio ed., 1988, (edição 1994).

_____. Attention les yeux! In **Trafic** (DANEY, Serge org), Paris, Éditions P.O.L, n.3, etc 1992, p.83-88.

WOLTON, Dominique. **Elogio do Grande Público: Uma Teoria Crítica da Televisão**, São Paulo, Editora Ática, 1990, (edição 1996).

Jornais e Suplementos Especiais

ABREU, Patrícia. TV de uso particular in **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 2000, p.1 e 2.

ALZER, Luiz André. Malucos defendem César Maia: Internos da TV Pínel acham que Rio está mais calmo in **O Dia**, Caderno D Televisão, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1996. P. 4

BUCCI, Eugênio. O Tolo Interativo in **Folha de São Paulo**, TV. Folha, São Paulo, 21 de outubro de 2001, p.2.

DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação in **Caderno Mais**, Folha de São Paulo, São Paulo, 27 junho de 1999, p.5-6.

DIÓGENES, Ana Márcia. Anatel lacra TV comunitária da Fundação Casa Grande in **Jornal O Povo**, Fortaleza, CE, [1999].

DUFOUR Dany-Robert. Cette Nouvelle Condition Humaine: Les désarrois de l'individu-sujet in **Le Monde Diplomatique**, février 2001, p.16-17.

GASPARI, Elio. Inventaram uma nova camisinha in **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 de outubro de 2001, p.A18.

GUATTARI, Félix. Impasse Pós-Moderno e Transição Pós-Mídia in **Folhetim** n.479, São Paulo, Folha de São Paulo, p.2-5, abril de 1986.

LIMA, Roni. TV Pínel ajuda no Tratamento de doentes psiquiátricos no RJ in **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 de abril de 1996, cotidiano, p.3.

- RIBEIRO Jr, Amaury. TV feita em Fundo de quintal in **Jornal do Brasil**, 1º caderno, 19 de outubro de 2001, p.2.
- ZAPPA, Regina. Um Passeio pelo Contraste in **Jornal do Brasil**, Caderno B, p.1 e 2, 22 nov. de 1996.

Publicação Eletrônica

- LIMA, Rafaela. Beirando a Linha do que Já Existe...A TV Comunitária entre os paradigmas epistemológico e praxeológico. Julho/1997. Disponível em <http://www.aic.org.br> , arquivo: Paradigmas Teóricos da Comunicação. Acesso em 28 de junho de 2002.
- _____. TV “à moda da praça pública”. Elementos para uma definição de TV comunitária. 1997-b. Disponível em <http://www.aic.org.br> , arquivo: Discussão geral TV comunitária. Acesso em 28 de junho de 2002.
- _____. Elementos para uma Reflexão Acerca da TV comunitária, 1997 / 1998. Disponível em <http://www.aic.org.br>. Acesso em 28 de junho de 2002.
- LIMA, Rafaela, et al. Educação e Cidadania na Experiência da TV Sala de Espera: Propostas de um Uso Interativo do Vídeo e Alfabetização Audiovisual, setembro 1996. Disponível em <http://www.aic.org.br>. Arquivo: Texto equipe TVSE sobre educação midiática. Acesso em 28 de junho de 2002.

Projetos e Relatórios TV Maxambomba. Circulação Restrita do CECIP

CARVALHO, Nomi. **Projeto Botando a Mão na Mídia - Relatório 1ª semestre -1998-a** (mimeo)

_____. **Projeto Botando a Mão na Mídia - Relatório 2ª semestre - 1998-b** (mimeo)

TOJA, Noale. **Relatório de Avaliação Projeto vídeo-escola - dez 1997** (mimeo)

_____. **Relatório 2ª semestre Grupo Fuzuê 1998** (mimeo)

_____. **Relatório: Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo. (CECIP), Rio de Janeiro, 1999;** (mimeo).

- **Relatório de Atividades - 1º Semestre 1997** (mimeo)
- **Relatório de Atividades - 2º Semestre 1997** (mimeo)
- **Relatório Repórter de Bairro -1998** (mimeo)
- **Projeto de Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo - [1999]** (mimeo)
- **Grupo Fuzuê. Seminário de Formação de Lideranças Juvenis: Elaborando Projetos, [2000]** (mimeo)

Projetos e Relatórios TV PINEL- Circulação Restrita do IPP

ARAÚJO, Doralice; Chaffin, Cássia, **TV Pinel: Referências de uma Prática, Julho de 1997** (mimeo).

FILÉ, Valter. **Apresentação da TV Pinel, curso: Cidadania e exclusão** 2º semestre de 1998 Prof. Luiz C. Bazílio; Mestrado em educação, UERJ - 1999 (mimeo)

PINTO, Lucia. **TV Pinel: Uma coisa de Doido, 1996** (mimeo).

TV Pinel: Por Liberdade Democracia, Saúde e Arte!, [199-?] (mimeo).

TV Pinel: Programas 1996 a 1999, Rio de Janeiro, Instituto Philippe Pinel - Ministério da Saúde, Núcleo de Vídeo.

ANEXOS

Roteiro de Entrevista TV Pinel- 03/05/00

Apresentação da pesquisa.

Perguntas:

1- Inicialmente, gostaria que cada um se apresentasse, dizendo o nome, como entraram na TV Pinel e a função que exerce na TV.

2- Como é o processo de criação dos programas da TV Pinel?

3- Qual o envolvimento da comunidade de usuários, familiares, e da equipe do Instituto como um todo?

4- Como se dá a relação entre a TV Pinel e o Instituto Philippe Pinel? Por que não há residentes, psicólogos e psiquiatras atualmente na equipe?

5- A TV Pinel tem como lema "Por uma nova imagem da loucura". Que imagem é esta que precisa ser modificada? O que é a loucura? Ou o que é ser louco?

6- Qual a nova imagem da loucura que vocês querem produzir? E em que medida este lema vem sendo ou não atingido?

7- Conforme já ouvi em alguns relatos de vocês, às vezes, o trabalho da TV Pinel é criticado por mostrar uma imagem muito positiva da loucura, o "maluco beleza". Gostaria que vocês comentassem esta e outras críticas ao trabalho de vocês.

8- Pelo que eu pude ler no material escrito de vocês, a TV Pinel nasceu de uma necessidade de ir além das filmagens das atividades desenvolvidas pelo CAIS, e de trazer a comunidade dos usuários para a produção dos programas. Gostaria que vocês falassem deste início, fazendo um histórico da TV e uma avaliação crítica desses 5 anos de existência, abordando as mudanças ocorridas, apontando aspectos positivos e negativos.

9- Vocês também dizem que há dois suportes fundamentais no trabalho: a luta antimanicomial e a TV comunitária. Pergunto então, por que da escolha de trabalhar pela luta antimanicomial através da linguagem de TV comunitária?

10- Como vocês avaliam o tratamento que a TV de grande porte dá ao tema da loucura?

11- O que vocês acham da mídia em geral? O que vocês, por exemplo, gostam de assistir, e por que? O que vocês criticam e por que?

12- Como se dá a relação entre a TV de grande porte e a TV comunitária? Qual a especificidade da TV comunitária no horizonte da mídia comercial?

13- Comente algumas características do trabalho de vocês: a utilização do humor, a paródia de programas, o *making off*.

14- Em alguns programas, vocês abordam o preconceito de alguns funcionários antes de trabalharem no Instituto. Como era a relação de vocês com a loucura antes e depois de trabalhar na TV Pinel?

15- Como é a TV Pinel na rua"? Como as pessoas reagem, durante a gravação e a exibição dos programas, a exemplo do "câmera aberta?"

16- Já tive a oportunidade de participar da exibição dos programas da TV no Instituto. As pessoas vibram, comentam durante a exibição, aplaudem, gritam, enfim dialogam o tempo todo com a imagem. Por outro lado, quando a exibição termina elas vão embora. Por que não aproveitar mais este momento, com um "câmera aberta", acerca do programa ou de alguma outra questão, usando de outra dinâmica?

17- Como vocês avaliam a passagem dos aprendizes da TV Maxambomba na TV Pinel?

18- Qual o futuro da TV Pinel no Imagem na Ação?

19- Vocês gostariam de falar sobre alguma coisa que não foi abordada?

Roteiro- Entrevista Grupo Fuzuê

CIEP - Rancho Fundo 1/10/99

Apresentação da pesquisa.

Perguntas:

1- Primeiramente gostaria de saber a idade de cada um e há quanto tempo estão na TV Maxambomba.

2- Gostaria que vocês me contassem um pouco suas histórias no trabalho com a TV Maxambomba. Como foi por exemplo a entrada de vocês na TV?

3- Neste percurso que fato ou fatores vocês destacam como importantes em suas formações?

4- Em conversa, vocês três me disseram que gostariam de fazer comunicação. Gostaria que vocês me falassem o porquê dessa escolha e como pretendem atuar na área de comunicação?

5- Qual é o principal objetivo do curso? Em que medida seu objetivo costuma ser atingido?

6- Como vocês avaliam o curso "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos" do Comunidade Solidária? Que aspectos vocês destacam como positivos e negativos?

7- O que levam os adolescentes a procurarem o curso de "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos" ? Que possibilidade de transformação para os alunos este tipo de curso oferece?

8- Como vocês avaliam os alunos do curso?

9- A partir do curso "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos", como vocês acham que os adolescentes vêm a mídia comercial e a mídia comunitária?

10- Vocês trabalham com jovens da Baixada. Como é esta proximidade de idade e de realidade?

11 - Dentre os temas escolhidos para o vídeo, alguns alunos me disseram que o tema mais polêmico foi sobre política em Nova Iguaçu, e que, por conta também de questões "políticas", acabou virando turismo. Falem um pouco como foi o processo de escolha dos temas.

12- Novamente falando da Baixada e de juventude: como vocês avaliam o tratamento que a TV comercial dá a estes dois temas?

13- O que vocês acham da mídia em geral? O que vocês, por exemplo, gostam de assistir, e porquê? O que vocês criticam e porquê?

14- Como se dá a relação entre a TV de massa e a TV Comunitária? Qual a especificidade da TV Comunitária no horizonte da mídia comercial?

15- Quais as perspectivas e planos futuros para vocês dentro e fora da Maxambomba?

16- Vocês gostariam de falar alguma coisa que não foi abordada?

Roteiro- Entrevista Alunos Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos
CIEP - Rancho Fundo 12/11/99

Apresentação da pesquisa.

Perguntas:

1- Gostaria de saber o nome e a idade de cada um.

2- Como vocês ficaram sabendo do curso "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos" de e quais foram os motivos que os motivaram a fazê-lo?

3- Para vocês qual é o objetivo principal do curso, e em que medida ele está sendo atingido?

4- O que vocês estão achando do curso? Que aspectos ou momentos que vocês destacam como positivos e/ou negativos? Por quê?

5- Falem sobre o processo de produção do vídeo, desde a discussão dos temas até o momento atual, abordando inclusive a escolha das funções (direção, roteiro, produção e etc)

6- Quais as suas expectativas com relação ao vídeo que vocês estão produzindo? E com relação ao estágio?

7- Como este curso se insere na vida de vocês?

8- Vocês pretendem seguir alguma profissão relacionada a TV / vídeo? Por quê?

9- O que vocês acham da mídia em geral? O que vocês por exemplo gostam de assistir, e porquê? O que vocês criticam e porquê?

10- Falando da Baixada e de juventude, como vocês avaliam o tratamento que a TV comercial dá a estes dois temas?

11- Quais outros temas ou assuntos que vocês consideram relevantes, e de que forma eles são tratados na mídia?

12- Antes de vocês fazerem o curso, vocês já conheciam alguma TV Comunitária? O que vocês acham desta forma de fazer TV?

13- Há alguma diferença entre TV de massa e TV Comunitária? Caso sim, qual ou quais a(s) diferença(s)?

14- Em que medida o curso de Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos transformou ou não a relação de vocês com a televisão? E com o cotidiano de vocês de uma forma mais ampla?

15 - Vocês gostariam de falar alguma coisa que não foi abordada?

Roteiro - Entrevista Equipe TV Maxambomba

CECIP 25/05/00

Perguntas

1- Inicialmente, gostaria que cada um se apresentasse, dizendo o nome, como entraram na TV Maxambomba, e a função que exercem na TV.

2 - Por que o nome Maxambomba?

3- Gostaria que vocês me falassem sobre o histórico da TV Maxambomba e do histórico de cada um nessa TV.

4- Na história da TV Maxambomba e do projeto Repórter de Bairro, quais mudanças vocês consideram significativas no trabalho?

5- Qual a importância do uso do vídeo no formato de TV comunitária para trabalhar com jovens moradores da Baixada Fluminense e com a comunidade em geral?

6- Quais os objetivos da TV Maxambomba e especificamente do projeto Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos?

7- Como é a inserção de vocês na escola, já que vocês utilizam esse espaço institucional? Qual a relação Escola / TV Maxambomba?

8- Vocês me falaram da necessidade de trazer cada vez mais a comunidade para ajudar a produzir os vídeos. Isso também aparece em alguns momentos de seus relatórios, como, por exemplo, o do 1º semestre/1997: "Devemos ser uma TV que produz e exhibe, ou tornamo-nos uma experiência em comunicação popular que experimenta trabalhar com pequenos grupos, a linguagem e os processos de produção e capacitação?" (p16). Gostaria que vocês falassem sobre o processo de criação de vídeo no Repórter de Bairro, versão atual das capacitações e da inserção do Grupo Fuzuê.

9- Como foi pensado o modelo atual do Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos na vertente da Capacitação Solidária?

10- Gostaria que vocês me falassem sobre a linguagem da tv comunitária, e da linguagem do Repórter de Bairro/Capacitação, por exemplo, o "câmera

aberta”, o “povo fala”, e o *making off* trazido para dentro do programa, dentre outros formatos utilizados por vocês.

11- Como vocês vêem a relação entre TV comunitária e TV de massa?

12- Qual a influência das imagens da mídia comercial na criação das imagens destes jovens? Como vocês vêem a apropriação desses sujeitos das imagens da TV de massa e a criação de suas próprias imagens?

13- Uma preocupação que me parece constante é se o vídeo que vocês fazem informa ou não, e a diferença com os programas da tv de massa. Gostaria que você me falasse sobre a questão da informação.

14- Se pudéssemos traçar um perfil dos alunos dos cursos de capacitação em vídeo, quem são estes jovens e o que os leva a procurar os cursos do Repórter de Bairro?

15- Como vocês percebem a passagem destes jovens na produção de vídeo e a relação com o seu cotidiano e sua vida de um modo geral?

16- Uma coisa que me chamou a atenção é a quebra da relação professoral tanto com os meninos do Fuzuê, como com vocês da equipe. Gostaria que você comentasse este fato.

17- Façam uma avaliação dos Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos. Quais aspectos você considera positivos e quais os negativos ao longo do processo?

18- Qual o futuro do Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos e da TV Maxambomba?

19- Vocês gostariam de falar alguma coisa que não foi abordada?

CECIP – TV Maxambomba

Projeto Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos – Rancho Fundo

Capacitação Solidária – CIEP Nova Iguaçu

28/10/99

Diário de Campo
Gravação do Grupo: Cultura e Lazer

Componentes do Grupo Cultura e Lazer

Wagner Paiva: Coordenação

Carlos: Câmera

Douglas: Câmera

Leandro: Câmera

Wagner : Repórter e Roteiro

Daniele: Repórter e Produção

Cristiane: Repórter e Produção

Erô: Roteiro e Produção

Bruno Maricato: Direção

Rolnei: áudio

No último dia em que eu havia estado em Rancho Fundo, (gravação violência), combinei um encontro com a equipe da Maxambomba em Tinguá, no dia da gravação do grupo Turismo, às 11:00, permanecendo até o final da tarde. Tinguá é um vale da zona rural, aproximadamente, 20 minutos depois de Rancho Fundo. Nos finais de semana, o lugar é muito frequentado por turistas (moradores de Nova Iguaçu e adjacências) devido às suas cachoeiras. Além disso, há na região, um reserva ecológica do Ibama e a ONG “Onda Verde”, entidades que ajudam preservar a região, já que a entrada na Reserva só é permitida com autorização prévia.

Devido ao cronograma de gravação estar atrasado, por causa das chuvas dos últimos dias, e com a maioria das cenas em gravação externa, a filmagem se reduziu àquele dia, motivo de queixa e comparação de alguns componentes do grupo, já que os outros tiveram mais dias de filmagem.

Quando cheguei à Tinguá, o grupo havia se subdividido: Gil e Luis estava entrevistando os representantes do Ibama na Reserva, enquanto outra parte permaneceu na praça de Tinguá, fazendo o quadro de entrevista “O Povo Fala”. Pelo que eu pude perceber, o objetivo das entrevistas era as pessoas compararem a realidade de Tinguá antes e agora. Eles entrevistavam transeuntes, motoristas de ônibus (há um ponto final da linha Tinguá-Centro de Nova Iguaçu, nas redondezas da praça), etc. O grupo comentou comigo que as opiniões estavam bem divididas, com pessoas preferindo a região antigamente, antes da linha constante de ônibus e da melhoria da estrada, acusando a invasão do turismo da região, trazendo sujeira e barulho nos finais de semana. Já outros viam a melhoria do transporte, a estrada e o aumento do turismo como benfeitorias para a região. Como alguns moradores tinham citado o problema do lixo, Wagner (Grupo Fuzuê) sugeriu que se filmasse algum lixo esparramado, o que não foi possível,

necessário para uma entrevista interna (e eles queriam fazer dentro do prédio da ONG), eles resolveram transferir a entrevista para tarde.

Quando resolvemos almoçar, a outra equipe chegou. Todos estavam muito empolgados com a reserva que conheceram. Luís comentou comigo que foi uma pena eu não ter ido. Acertei com ele que à tarde acompanharia esta equipe. Os alunos falavam dos bichos que tinham visto, da estrada Rio-Minas que passava dentro da reserva, e que, por isso, ainda hoje se encontra preservada com chão de pedras colocadas pelos escravos. Comentaram que as cachoeiras vistas eram bem mais bonitas do que aquelas que são ocupadas pelos turistas. Era como se tivessem descoberto um novo mundo no mesmo local que muitos deles freqüentavam para lazer nos finais de semana.

Um pequeno descanso seguiu a almoço. Ficamos reunidos na praça conversando, à sombra de uma grande árvore. Ora se discutia o cronograma da tarde, ora conversávamos sobre outros assuntos, como por exemplo o passeio que dois desses jovens tinham feito de bicicleta de Rancho Fundo a Tinguá, num fim de semana, ou brincavam com Leandro e Danielle que descansava a cabeça no colo dele, dizendo que estava "rolando um clima". Perguntaram se ela sabia que ele tinha dado vários beijos na boca de Diana, na ficção de Violência (eu estava presente nessa gravação). No meio deste clima informal, eles acertaram que a equipe do "O Povo Fala" ficaria para gravar a entrevista com a diretora da ONG "Onda Verde", enquanto o grupo da reserva iria para outra cachoeira indicada pela pessoa entrevistada de manhã, no IBAMA. Conforme o combinado, acompanhei esta equipe na Kombi da Maxambomba. Dois alunos do curso de "turismo ecológico" da ONG, também financiado pelo "Comunidade Solidária", nos acompanharam como guias.

Fui na frente, conversando com Gil e Luis. Perguntei-lhes como foi sua entrada na TV. Eles me falaram que muita gente que atualmente trabalha em outras TVs comunitárias e até mesmo comercial passaram pela Maxambomba. Citaram o caso de Filé, Janjão e Xanduca (que hoje estão na TV Pinel). Luís e Gil foram trazidos para esta TV através do Filé. Gil disse que conheceu o Filé na época em que este estava idealizando o início do "Repórter de Bairro". Eles se conheciam do bairro e Gil tinha uma câmera de vídeo que usava para ganhar alguma grana, filmando casamento, aniversário e batizado, mas que era muito jovem, um adolescente e não conhecia nada da "linguagem do vídeo". Apenas filmava estes eventos e pronto. Começou então num dos núcleos do "Repórter de Bairro", e quando precisaram de um câmera para participar efetivamente da equipe, o chamaram. Já Luís conhecia Filé do grupo de teatro, e foi ele que também o chamou para fazer parte da equipe da Maxambomba. (Até hoje, Luís parece ser um pouco ator: freqüentemente nas cenas de ficção, ele orienta os atores).

Os alunos conversavam sobre o curso de turismo ecológico. Os guias falavam dos passeios que tinham feito a Petrópolis e de como era o curso. Alguns alunos do "Capacitação de Jovens em Produção de Vídeos" brincavam que era a maior molecza pois conheciam um monte de lugar bonito.

A cachoeira que visitamos fica na reserva do Ibama. Um senhor mora no local. Os guias nos explicaram que o IBAMA, ao transformar o local em reserva, conservou os moradores, antigos proprietários, e hoje são eles que vigiam a entrada de estranhos.

Sáimos da Kombi, e durante o trajeto paramos para Daniele entrevistar os guias em locais diferentes. Gil sugeria tomadas para que não ficasse iguais às da

pois a sujeira, motivo da queixa, ocorre mais nos finais de semana devido ao fluxo maior de pessoas.

Enquanto esperávamos a outra equipe retornar à Reserva, conversamos um pouco. Perguntei-lhes sobre o vídeo que estavam fazendo, e se havia sido superada a polêmica sobre a escolha do tema (ver relatório dia 29/09). Eles disseram que sim, que estavam bastante empolgados com o tema, pois estavam descobrindo muita coisa da região, não só os belos lugares que estavam tendo a oportunidade de conhecer, mas o resgate de uma história desconhecida até para eles, moradores da região. Eles ficaram sabendo que a estrada que dá acesso à Tinguá fazia parte da antiga estrada Rio-Minas, rota de comércio da região no século XIX. A fazenda velha abandonada na beira da estrada, chamada São Bernadino, é uma das poucas coisas restadas daquela época. A fazenda, apesar de tombada pelo patrimônio histórico, encontrava-se irrecuperável para a restauração. No vídeo, eles pretendem contar um pouco da história da região. Segundo o próprio grupo, eles foram com um intuito de fazer um vídeo sobre turismo, só que o tema se ampliou e por sugestão de Daniele, o tema se transformou em "Cultura e Lazer".

Perguntei-lhes sobre o que estavam achando do curso e a possibilidade de continuação do trabalho com vídeo (lamentei com eles o fato de não ter levado o gravador, pois não esperava tanto tempo livre, pois aguardamos quase 1 hora o restante da equipe para o almoço na ONG Onda Verde). Todos estavam muito empolgados por colocarem em prática o que eles haviam discutido durante o curso. Por outro lado, ressaltaram que a tônica do curso sempre foi relacionar teoria e prática, e não dar nenhuma resposta pronta, fazendo com que eles descobrissem, com o auxílio do professor, como, por exemplo, lidar com o equipamento. Quanto ao futuro, todos se mostraram desejosos de continuar na área de comunicação, embora alguns manifestassem a dificuldade de conseguir entrar numa faculdade, ou mesmo se inserir no mercado de trabalho, sendo jovens da Baixada competindo com outras pessoas, mais bem preparadas. Daí, a grande expectativa com relação ao estágio. Wagner e Erô falaram da vontade de montarem uma cooperativa de vídeo, mas que precisam se informar mais sobre isso.

Conversamos sobre as mudanças provocadas na forma de ver TV. A primeira coisa que falaram é que atualmente prestam mais atenção nos enquadramentos, cortes, etc, isto é, na forma da linguagem da TV (isto sempre aparece quando faço esta pergunta). Erô, roteirista da equipe, no entanto, falou que, ao ver TV, presta atenção na construção daquela história, imaginando o roteiro escrito.

Aproveitamos para conhecer a sede da Onda Verde, ONG que está completando 5 anos de existência, com sede recém construída na região. Com tecnologia alternativa, com algumas telhas transparentes e paredes, com matéria prima básica de papelão, a ONG investe em cursos relacionados ao meio ambiente, alfabetização comunitária, informática, línguas estrangeiras e artesanato. Colocando-se como pólo cultural da região e de preservação ambiental, A ONG também tem um curso financiado pelo "Comunidade Solidária", de Guias de Turismo Ecológico. Alguns destes alunos acompanharam a equipe durante o dia. A coordenadora da ONG agendou a entrevista com os meninos para o final da tarde, pois teria que resolver alguns problemas no centro de Nova Iguaçu. Ela esperava ser entrevistada pela manhã, conforme fora combinado, mas devido à demora da outra equipe, que estava com o equipamento

manhã. Bruno, o diretor, também bem atuante, mandando refazer algumas cenas, sugeriu falas para a repórter. Luís, Gil e eu comentamos que este grupo parecia mais envolvido no projeto do que o da *Violência*, principalmente a direção e o câmera. Mais seguros, tomavam a frente das filmagens, o mesmo não tendo ocorrido no dia da ficção da *Violência*, em que Diana (diretora e atriz), nervosa em ter que atuar, não assumiu o papel da direção.

Quando chegamos à cachoeira, uma bela surpresa, (para mim pelo menos): uma grande queda d'água que terminava numa grande piscina. Jamais imaginaria um lugar tão bonito naquela região. Todos lamentavam não terem levado roupa de banho, pois o dia estava muito quente. Filmaram um pouco o local e retornamos à kombi.

Antes de entrarmos, seu Pedro, morador do local, nos ofereceu água e cana. Ficamos ali um pouco, comentando a beleza do local e retornamos à ONG.

Quando chegamos, o outro grupo ainda esperava o término da aula de turismo ecológico para fazer a entrevista com a diretora da ONG. Com medo de que a luz caísse, fomos para a Fazenda São Bernardino. Os guias novamente nos acompanharam. Eles fizeram várias tomadas do local, com entrevistas. Estavam preocupados com a bateria que por ser muito velha, não agüentava muito tempo. Os guias nos mostraram o local da senzala, e nos contaram como era a fazenda originalmente, seus três andares, sua prataria e mobiliário, seu assoalho de tábua corrida, seus azulejos portugueses. Atualmente o mato cobre tudo e tem que se tomar cuidado para não pisar nos muitos "despachos" lá existentes. Bruno me contou que, no cemitério dos escravos próximo da fazenda, também é assim. "Chega dar medo, eu que não gosto destas coisas". Ele também me falou que tinham visitado o local com o Wagner (aluno), para ver as locações. Pegaram um ônibus, num sábado, e desceram na estrada em frente à fazenda. Eles pareciam bem inconformados com o abandono do local, que poderia ser um centro histórico da região, mas que atualmente, devido ao estado de deterioração, encontrava-se irrecuperável. Não há nenhum sinal de que é um prédio tombado, apenas uma placa na beira da estrada indica "Fazenda São Bernardino". Bruno me disse que, quantas e quantas vezes, tinha passado pela estrada e nunca imaginara a história que tinha aquele lugar. Antes de pesquisar para o vídeo, era apenas uma casa velha, meio mal assombrada (há muitas histórias fantásticas sobre o local) e lugar de "macumba". O grupo parecia guardar em seus olhos e nas suas falas a mesma empolgação de Bruno.

O grupo ainda iria fazer uma tomada aberta e depois retornar à sede da ONG para encontrar a outra equipe. Infelizmente eu tinha um compromisso, para o qual já estava atrasada. Despedi-me do grupo muito empolgada com esta descoberta que tinha sido para mim, moradora da Zona Sul do Rio de Janeiro, um local tão bonito e interessante. Fui embora pensando na nossa ignorância, e na queixa que muitas vezes perpassa o discurso daqueles jovens, de que a Baixada só ganha visibilidade na hora da violência e da miséria.