

Transformações no Vídeo Popular

por Henrique Luiz Pereira Oliveira

O movimento de vídeo popular teve como proposta dar voz àqueles que, excluídos econômica e politicamente, não tinham acesso aos meios de comunicação. Pretendia-se que os vídeos não apenas fossem feitos *sobre e para* os movimentos populares, mas, fundamentalmente, *pelos* movimentos populares. Diversas ações foram levadas a efeito para que efetivamente esses movimentos participassem da maneira mais ampla possível do processo de produção dos vídeos. Todavia, um dos traços que singularizou o vídeo popular foi o fato de que essa produção correspondeu a um momento em que as pessoas que atuavam junto aos movimentos sociais (comunicadores, educadores etc.) tiveram elas mesmas o acesso aos meios de produção de audiovisuais.

Os vídeos populares foram produzidos visando a contribuir para a dinamização dos movimentos populares e, para tanto, seus produtores tinham a intenção de promover transformações nos indivíduos, incitando-os a se tornarem sujeitos ativos nestes movimentos. Nesse sentido, interessa-nos verificar qual trabalho foi realizado sobre os indivíduos e o que se pretendia fazê-los perceber nas situações que eram abordadas nos vídeos: o que podemos constatar não são as transformações que os

vídeos efetivamente promoveram nos movimentos sociais, mas sim as transformações nos objetivos e procedimentos dos produtores de vídeos populares.

lhados pelo país, os quais, em sua grande maioria, mantiveram vínculos com a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), entidade criada em 1984. Para compreender as mudanças ocorridas nas abordagens dos vídeos é preciso correlacioná-las com as transformações ocorridas na produção teórica e na prática dos movimentos sociais. Uma análise do conjunto dos vídeos existentes no acervo da ABVP evidencia um claro deslocamento daquilo que é configurado como movimento social. Poderíamos esperar, dentro de uma determinada perspectiva de engajamento político, que a abertura política ocorrida no país com o término da ditadura militar resultasse na realização de vídeos que assumissem uma discussão mais radical sobre a ordem social vigente e sobre a transformação estrutural da sociedade. Todavia, não foi esse o itinerário da produção dos vídeos.

“É preciso que isto mude!”

Para entender as transformações que ocorreram na forma dos vídeos populares formulamos o modelo do que seria o vídeo popular típico. Estamos supondo que o vídeo popular típico, para promover o seu efeito no espectador, buscava deixar patente uma sentença do tipo “é preciso que isto mude!”.

Por conseqüência, os vídeos testemunham algumas metamorfoses ocorridas nos investimentos sobre a percepção em um dado momento histórico. Esse trabalho sobre a percepção envolve tanto as soluções formais utilizadas para engajar os espectadores quanto o sentido que se busca fazer emergir nas situações abordadas nos vídeos.

Utilizamos o conceito de Movimento de Vídeo Popular para denominar o conjunto de concepções e de práticas adotadas por uma gama de grupos e instituições espa-

Essa sentença fica mais evidente em duas modalidades de vídeos: os *vídeos de denúncia* (que mostram situações de miséria, opressão, violência, destruição etc.) e os *vídeos de luta* (que registram ações como uma greve, ocupação de terra etc.). Alguns vídeos contemplam essas duas modalidades, como dois momentos de um mesmo processo: a motivação (ou justificação) e a ação. O que necessitamos verificar, para caracterizar o vídeo popular e conhecer as suas transformações, são os elementos mobilizados que permitem instaurar o imperativo “é preciso que isto mude!”.

O vídeo popular pretendeu se diferenciar do entretenimento e da notícia. Ele não foi produzido com a finalidade de servir ao lazer, sobretudo na fase inicial, nem de apenas noticiar acontecimentos da mesma maneira como o fazem os jornais televisivos. Esse diferencial não decor-

ria apenas do conteúdo dos vídeos mas dependia dos vínculos que eram estabelecidos com as comunidades que eram enfocadas e com o público a que os assistia. A noção de participação, no sentido mais amplo, para além de um envolvimento no processo de produção dos vídeos por parte das comunidades neles enfocadas e da interação com os espectadores no processo de exibição, compreendia a participação da coletividade na transformação das suas próprias condições de existência.

Para um dado mundo se tornar perceptível (uma sociedade injusta ou uma so-

cidade melhor, por exemplo) deve se constituir como seu correlato uma forma de percepção necessária à apreensão deste mundo, o que implica ativar a experiência de realidade dos espectadores e positivar determinados componentes da sua condição de agentes. A criação de um plano de realidade capaz de incitar à ação requer a delimitação do campo de observação, centrando o foco em um aspecto específico da existência, de modo a deixar patente o que está errado, ou

seja, o problema. A materialização de uma realidade-problema freqüentemente é efetuada pela exploração do caráter documental da imagem. A câmera é utilizada para expor a realidade na sua crueza, de modo a produzir evidências “rea-

Imagens inaceitáveis

Muitas vezes os vídeos sustentavam seu apelo na densidade da situação enfocada: miséria, violência, opressão, resistência etc. A condição de vida e de trabalho dos moradores vizinhos ao aterro sanitário do Bairro Alvarenga, em São Bernardo do Campo, é o tema de *O último garimpo*¹. O espectador é exposto à imagem de pessoas que convivem com o lixo e dele extraem a sua sobrevivência. Pessoas transitam no lixo, manipulam o lixo. Crianças comem e brincam no lixo.

Imagens de pessoas vivendo do lixo, atualmente, já foram banalizadas. Em 1984 (ano em que foi produzido *O último garimpo*) as imagens da miséria ainda não povoavam os meios de comunicação de massa. Através da contundência das imagens, do incômodo causado por elas, pretendia-se promover a indignação do espectador. A situação dramática de trabalhadores mutilados pelas máquinas utilizadas para esmagar as palmas do sisal é o tema de *Na terra dos corta-braços*². Devido à falta de dispositivos de segurança, mais de dois mil trabalhadores já haviam sido mutilados na Bahia até 1989. As imagens acentuam o real perigo: a mão que repetidamente se aproxima da engrenagem – gesto que é repetido em média três mil vezes por hora. Evidenciam também os efeitos da máquina: mãos e

¹ *O último garimpo*, São Bernardo do Campo, 1984, 23', U-Matic, direção de Waldir Martins e Nelson Baltrusis, *Via Popular do ABC*; ganhou o Prêmio Alceu Amoroso Lima de Direitos Humanos - 2º lugar -, da Comissão de Justiça melhor documentário U-Matic no Festival Fotóptica-Videobrasil de 1985.

² *Na terra dos corta-braços*, Brasília, 1989, 17', U-matic, direção de Achiles Pantazoupoulos, produção de Jaime Sautchuk; direção e melhor tema da 12ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão.

braços decepados. O que as imagens não mostram – os acidentes – é descrito em detalhados depoimentos.

O vídeo *Batalha em Guararapes* desenvolve de modo exemplar o processo de justificação da ação: um grupo retorna de uma atividade de lazer e se depara com a situação de um morador ameaçado de despejo³. A ameaça que pesa sobre ele é comum aos demais moradores do conjunto habitacional e também era compartilhada por muitos daqueles que, em reuniões de associações de bairros, assistiram ao vídeo. Em *Com união e trabalho* também se parte de uma realidade que não pode ser tolerada: a morte de um operário da construção⁴. O meio mais direto de materializar um plano de realidade abominável é fazer ver aquilo que não pode ser tolerado: corpos mutilados, pessoas misturadas ao lixo, corpos sem vida, violência, exploração e humilhação. Mas a indignação frente à uma situação intolerável não basta para gerar uma ação. O desencadeamento de uma ação supõe que se explicita a relação entre uma situação localizada e um todo maior. A falta de investimento na segurança dos trabalhadores do sisal vincula-se à maximização do lucro na comercialização da fibra. É a relação entre a morte do operário e o sistema de exploração capitalista que permite que em *Com união e trabalho* se aponte para a organização sindical como sendo a ação necessária. A situação imediata de *Conversando a gente se entende* é o estado de alienação e conformismo da família proletária, cujo vínculo com uma situação maior, o uso dos meios de comunicação para manter a dominação na sociedade capitalista, é explicado no programa de um sindicato a que a família assiste na TV⁵. São as relações entre alienação, consumismo e as estratégias de utiliza-

ção dos meios de comunicação na manutenção da ordem capitalista que permitem aflorar a criação de formas de comunicação alternativas como a ação necessária.

Apontando os sentidos do mundo

A inserção do problema específico em uma realidade mais abrangente permite diagnosticar a ação necessária, o que remete àquele que deve agir mas também aos procedimentos que este deve adotar para atingir os seus objetivos. Duas situações se desdobram: os procedimentos pelos quais indivíduos e grupos se tornam sujeitos e os procedimentos que devem pautar as suas ações.



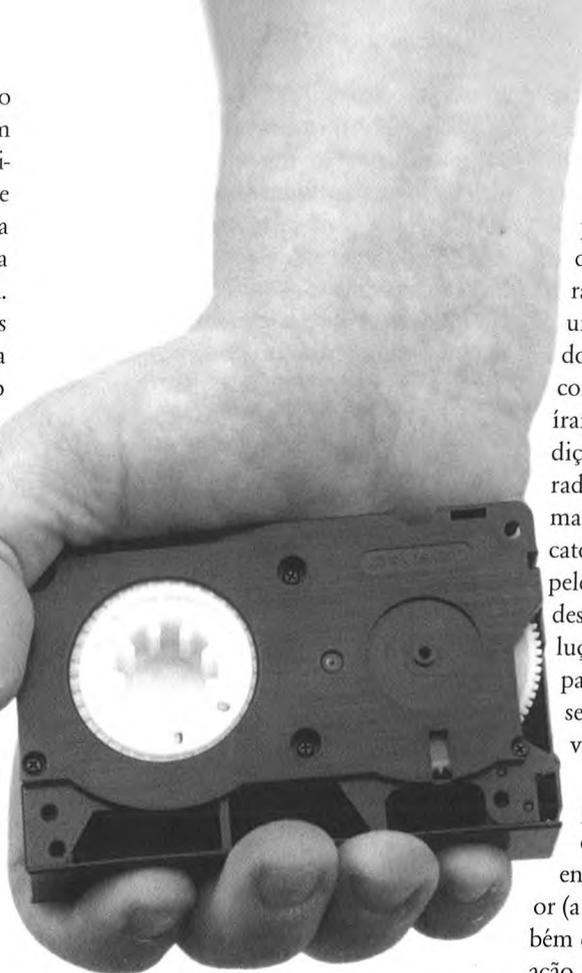
Neste ponto, os vídeos *Com união e trabalho* e *Batalha em Guararapes* também são exemplares. Tornar-se sujeito implica, no primeiro vídeo, vincular-se às lutas sindicais, e no segundo, participar das lutas das associações de moradores. Esses dois vídeos também discutem os procedimentos que devem nortear a ação dos sujeitos. *Batalha em Guararapes* descreve o conjunto de fazeres que propiciam a consecução dos objetivos, consubstanciados nas diversas tarefas necessárias à organização. *Com união e trabalho* enfatiza as atividades que devem ser realizadas pelos trabalhadores quando retornarem aos seus espaço de trabalho: o fortalecimento dos sindicatos e a realização do trabalho de base.

O vídeo popular típico seria, dessa forma, aquele que solicitava a asserção do espectador quanto à necessidade de mudar uma determinada realidade. Ou seja, tratava-se de contribuir para a percepção de alguma coisa que deveria ser transformada. Mais ainda: tratava-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação, o que implicava torná-los agentes de uma ação transformadora. Há assim, em primeiro lugar, uma linha que recorta uma parte do mundo como problema. A parte do mundo recortada é então colada sobre um fundo, um todo mais amplo, o que permite visualizar a ação necessária e o sujeito que deve agir. No vídeo popular típico, o território da existência diagnosticado como problema, em geral, remete ao mundo do trabalho e o sujeito da ação é invariavelmente um sujeito coletivo: ele se configura como agente por pertencer a uma organização que o unifica e potencializa a sua ação, daí resultando que as reuniões e assembléias sejam lugares recorrentes. Pela organização o sujeito toma consciência da possibilidade de agir e de transformar.

Para se tornar sujeito é preciso que o indivíduo se amplifique em um coletivo, em uma exterioridade. Esse movimento que unifica o indivíduo em um coletivo supõe que uma parte do ser seja tomada como matéria a ser trabalhada. A parte do ser privilegiada, a substância em que se investe é a consciência. Tanto as personagens dos vídeos quanto os espectadores tomam consciência de uma dada realidade. Mas se a consciência é a parte do sujeito a ser trabalhada no processo de organização e de transformação da situação, é muitas vezes pela emoção, pelos sentimentos suscitados no espectador que ele se solidariza com a causa que lhe é apresentada. Da mesma forma que a indignação, a revolta, a tristeza, o entusiasmo são os meios pelos quais o espectador se solidariza e participa da consciência da necessidade de mudar uma situação; muitas vezes esses mesmos elementos emocionais fazem parte do processo pelo qual os personagens tomam consciência da sua situação e se decidem a lutar. As emoções são um meio para despertar a consciência.

Montando sujeitos coletivos

Como motivar o espectador para uma ação no território de existência que lhe é próprio? Um vídeo pode confrontar o espectador com uma situação que suscite indignação, mas pode também criar uma identificação do espectador com personagens (individuais ou coletivos) que se vêem confrontados. A transformação de indivíduos que inicialmente, por medo ou por acomodação, recusavam-se a participar das ações de um



movimento que lhes dizia respeito, para num segundo momento se tornarem sujeitos ativos, é exibida em alguns vídeos populares. Essas transformações na vontade dos indivíduos aparecem de maneira mais elaborada em situações ficcionais. *Batalha em Guararapes* mostra a resistência de alguns moradores do conjunto habitacional em participar da luta contra os despejos, mas relata também a modificação de alguns de-

les, como ocorreu com D. Iraci, que inicialmente recusou os convites para discutir com os membros da associação de moradores de um bairro vizinho e posteriormente encabeçou a luta na condição de presidente da Associação dos Moradores do Jardim Guararapes. *Entre nós*, um vídeo sobre a conquista do Sindicato dos Sapateiros de Sapiranga por setores mais combativos, conta como Pedro e Maria saíram do campo em busca de melhores condições de vida na cidade de Sapiranga⁶. Narrado por Maria, o vídeo relata como seu marido, Pedro, decepcionado com o sindicato, então sob o controle de uma diretoria pelega, opunha-se a participar das atividades da oposição sindical, optando por soluções individualistas. Gradualmente Pedro passou a entender a importância da luta e se tornou um membro entusiasmado e ativo do movimento sindical.

Mas as ações não findam em si próprias. Da mesma forma que o diagnóstico da ação necessária decorre da ligação entre o problema imediato e um todo maior (a estrutura social), as ações imediatas também estão encadeadas em uma ação maior. A ação maior, a teleologia que conduz as ações é mais evidente em vídeos com temáticas sindicais, como *Com união e trabalho* e *Entre nós*, que encadeiam a prática sindical com a transformação global da sociedade.

No vídeo popular típico as ações locais estão sempre associadas a uma transformação global da sociedade, que não necessariamente é a revolução, mas implica o conjunto da sociedade. O que denominamos de vídeo típico não constitui a maioria dos

³ *Batalha em Guararapes*, Rio de Janeiro, 1984, 42', U-Matic, direção de João Luiz van Tilburg e Luiz Rodolfo Viveiros de Castro, produção da FASE - Regional Sudeste-Sul.

⁴ *Com união e trabalho*, produção da FASE - Regional Sudeste/Sul, Rio de Janeiro, 1983, 33', U-Matic.

⁵ *Conversando a gente se entende*, direção de José Barbosa, Mara Conleiro e Dirk Segal, produção do Centro de Documentação e Publicações Populares, João Pessoa, 1989, 15', VHS.

⁶ *Entre nós*, direção de Flávia Seligman e Pity Ramanauskas, produção de Camp Vídeo e Jaisson Souza, Sapiranga (RS), 1992, 20', S-VHS.

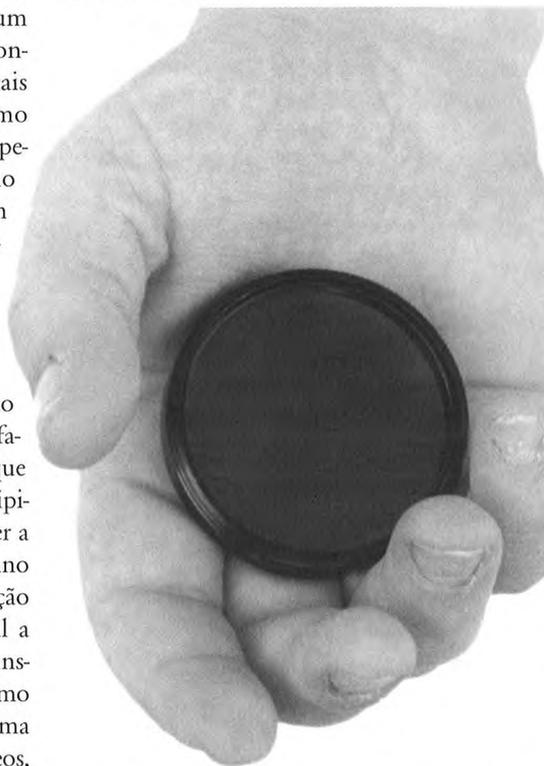
vídeos existentes na ABVP, mas evidencia uma maneira particular de propor uma ação sobre a existência que caracterizou uma tendência do vídeo popular. É sintomático que, apesar do término do regime militar, a tendência dos vídeos não foi a radicalização da discussão política, nem mesmo o desenvolvimento de reflexões mais aprofundadas das relações entre as práticas de comunicação e de educação popular e a formulação de um projeto político para a sociedade. Ao contrário, o que se verificou foi o repúdio a tais enfoques, que foram estigmatizados como aquilo que era “velho”, que deveria ser superado. Através da crítica ao vídeo panfletário e chato, e da apologia ao “novo”, também se desqualificava um determinado projeto político.

O velho e o novo: desfazendo cabeças na Nova República

Nas discussões que opõem o velho ao novo, o velho corresponde à intenção de “fazer a cabeça”, e pode ser associado ao que estamos denominando de vídeo popular típico. Em muitas situações foi possível manter a estrutura da denúncia (criação de um plano de realidade insuportável), e a configuração da consciência como a parte fundamental a ser trabalhada nos sujeitos, sem que a transformação radical da sociedade aparecesse como finalidade última da ação. A luta por uma nova sociedade deu lugar, em muitos vídeos, a transformações mais circunscritas a determinados espaços da existência. A pluralidade de sujeitos tornou problemática a definição de uma linha geral para a ação, de uma direção que unificasse a diversidade de ações⁷.

Embora os vídeos ligados às lutas sindicais, urbanas e rurais tenham sido predominantes entre os vídeos mais antigos dispo-

níveis no acervo da ABVP (esses vídeos datam de 1982), rapidamente ocorreu uma profusão de temas: habitação, minorias, práticas culturais, ecologia, sexualidade, saúde e prevenção à AIDS etc. A configuração de novos territórios de existência e de novas modalidades de luta tornava cada vez mais complexa a articulação entre as ações específicas e a transformação estrutural da sociedade.



As mudanças que separam os vídeos de 1984 daqueles de 1995 – esses onze anos correspondem à existência da ABVP enquanto articuladora de um movimento de vídeo popular de caráter nacional – parecem apontar para uma tendência à ampliação do território sensorial mobilizado pelos vídeos, que foi acompanhada da sofisticação dos recur-

sos utilizados na produção de estados no espectador. Tal tendência seria correlata ao crescimento da tematização do corpo e da percepção, ao interesse pela diversidade de formas de vinculação dos indivíduos para além das relações de trabalho (a multiplicidade de grupos não-sindicais: mulheres, crianças de rua, homossexuais, prostitutas, índios, negros, sem-teto etc.), e ao interesse pelas estratégias de resistência desses grupos. Gradualmente se tornou menos incisiva a denúncia das relações de trabalho e de exploração, ao mesmo tempo que a problematização da responsabilidade individual se acentuou. Haveria então uma correlação entre as transformações nos mecanismos utilizados para mobilizar a percepção e os afetos do espectador e as transformações daquilo que nos seres e nas suas existências é escolhido como parte a ser trabalhada.

No Brasil, essas novas modalidades de luta efetivamente tomaram corpo no decorrer dos anos 80 e tiveram no vídeo popular um importante meio de expressão. Ao dar visibilidade a novos problemas, instaurou-se já nos primeiros anos do movimento de vídeo popular uma tensão entre aquelas formas de encadeamento das ações que remetiam à transformação estrutural da sociedade e novas modalidades de encadeamento que já não apontavam necessariamente para essa grande transformação. Os realizadores de *Batalha em Guararapes* pretendiam superar algumas concepções que matizavam uma determinada tradição na produção de materiais destinados aos movimentos sociais. Com base nos estudos sobre percepção, criticaram a noção de que os meios de comunicação “fazem a cabeça do povo”. Como consequência, não bastaria ao trabalho de educação e comunicação popular ape-

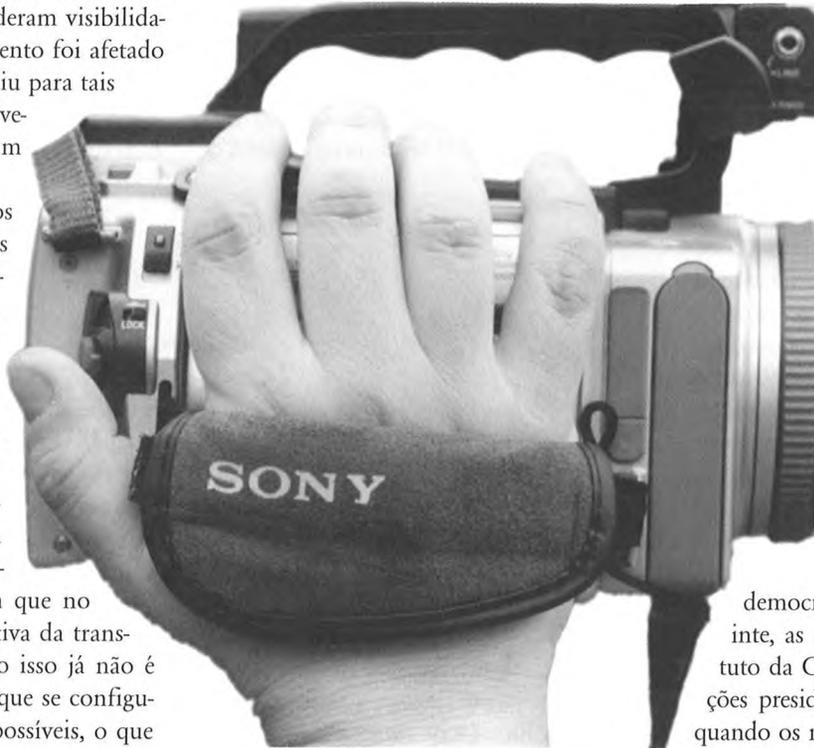
⁷ Um caminho de pesquisa, que não é aquele que desenvolvemos, seria relacionar a crise da teleologia da revolução com as teorias do pós-moderno.

nas mudar os conteúdos veiculados; também já não se tratava de levar uma mensagem pronta ao povo, mas de “devolver às massas de forma organizada o que elas nos ensinam desorganizadamente”⁸.

O vídeo foi apropriado como instrumento de luta em um momento quando no Brasil ocorria uma mutação no próprio sentido das lutas. Essa transição já estava em curso quando iniciou o movimento de vídeo popular, mas os vídeos lhe deram visibilidade. Desde o início o movimento foi afetado e ao mesmo tempo contribuiu para tais mutações, de modo que o “velho” e o “novo” coexistiram nos vídeos produzidos.

A demanda por vídeos mais agradáveis muitas vezes contribui para desfocar as incertezas quanto à direção, para aumentar a hesitação em relação à mensagem e em relação aos objetivos dos vídeos. A crítica à pretensão de uma vanguarda esclarecida que iluminaria o povo através de uma mensagem libertadora não era um problema enquanto se supunha que no povo havia latente a perspectiva da transformação social. Mas quando isso já não é dado como certo, quando o que se configura é uma multiplicidade de possíveis, o que fica? Indeterminação dos sujeitos, indeterminação das ações, indeterminação do vir-a-ser almejado. Indeterminação do papel que cabe ao realizador-mediador.

Os mesmos procedimentos que permitiram avançar, ultrapassando antigos impasses, propõem novos riscos. A superação dos esquemas maniqueístas e do modelo problema-indignação-(re)ação também desfocou aquilo pelo que se lutava. Os sujeitos que emergem fora da polaridade classista permitem a percepção de novos problemas e de novas realidades, mas ao mesmo tempo



torna-se confuso determinar para onde caminham. No lugar dos sujeitos que lutam pela transformação da sociedade entram em

cena outras figuras: o sujeito consumidor, o sujeito soberano do seu corpo (da sua sexualidade), o sujeito que busca a sua identidade, o sujeito cidadão. Esses novos sujeitos lutam por causas mais imediatas e palpáveis, que não podem aguardar a transformação das estruturas sociais, nem necessariamente remetem a ela⁹.

Na década de 80 os movimentos sociais compartilharam a crença de que através de ações coletivas, da participação popular, era possível mudar efetivamente a sociedade brasileira, e os produtores de vídeo popular puderam acreditar que seus vídeos jogavam um peso significativo nesse processo, contribuindo para fortalecer os movimentos e para assegurar a participação a camadas mais amplas da população. Os vídeos dos anos 80 registraram momentos intensos da história recente do Brasil, vividos coletivamente, como a campanha pelas eleições diretas para Presidente da República, os movimentos para democratizar a discussão da Constituinte, as mobilizações em torno do Estatuto da Criança e do Adolescente, as eleições presidenciais de 1989 etc. Momentos quando os movimentos sociais ganharam as ruas, dançaram, brigaram, apanharam, mas sobretudo vislumbraram a possibilidade de uma participação efetiva do coletivo na transformação da sociedade brasileira.

⁸ TILBURG, João Luís van: “Apertar o botão da câmera, basta?”. *Proposta*, nº 28, 1986, p. 15-19.

⁹ Segundo Maria da Glória Gohn, nos anos 80 “as lutas se articulavam num panorama de busca de mudanças político-sociais, de ordem estrutural”, vinculadas a um projeto político implícito, que tinha o modelo socialista como o grande inspirador. Nos anos 90 a “mola impulsional é menos um projeto de transformação social futuro e mais o desejo de alterações pontuais, o desejo de liberdade e de autodeterminação para a expressão das individualidades” (GOHN, Maria da Glória: *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*. São Paulo: Loyola, 1995, p. 205-207).

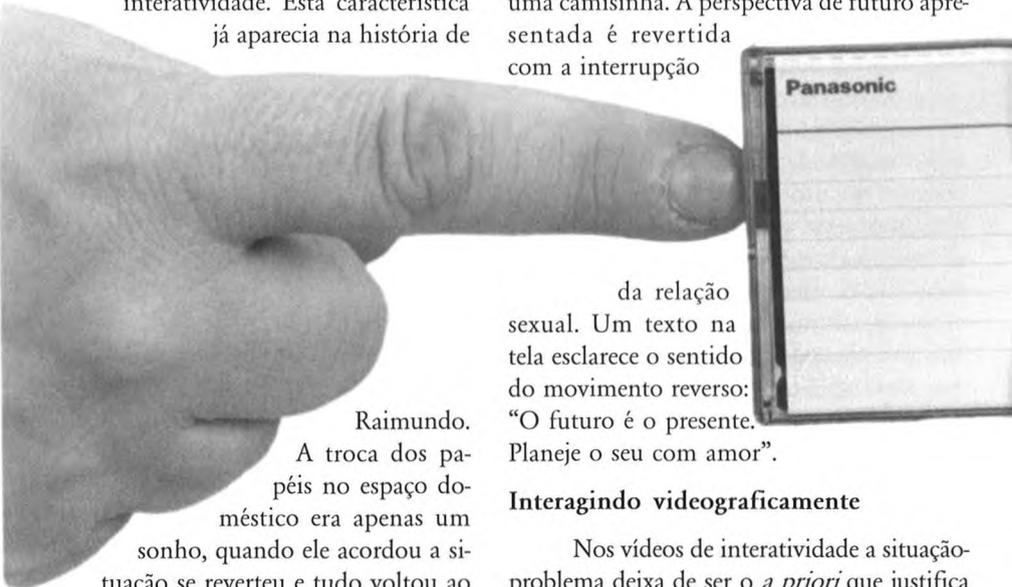
Enquadramentos mais fechados na história e no vídeo

Parece que, gradualmente, nos anos 90, em decorrência de sucessivas derrotas, paralelamente à inflexão dessas esperanças, também declinou a expectativa que se tinha em relação ao vídeo. É como se as derrotas tivessem abalado a euforia e a certeza de que através de ações coletivas se estava construindo um novo país. A confiança na possibilidade do coletivo participar da transformação da história arrefeceu juntamente com a confiança na possibilidade de o coletivo participar ativamente no registro da história.

Um conjunto de vídeos produzidos na primeira metade da década de 90 ostenta procedimentos que simulam uma relação de interatividade com o espectador. Já não se trata de propor uma saída de mão única (a definição da ação necessária), mas de situar o espectador em um campo de escolhas, de possíveis. No lugar de um problema previamente dado e de uma seqüência de argumentos que induzem a determinada ação, o espectador é chamado a participar do exercício mental de construção do problema. Não lhe cabe apenas ser o agente da solução que é apresentada, pois a ação que se espera dele é o envolvimento no manejo dos dados, no equacionamento do problema. Que estratégias caracterizam estes vídeos de interatividade? Um primeiro traço seria o erro, a indução ao engano. Nesse sentido podemos apontar dois vídeos como precursores: *Acorda, Raimundo... acorda!!!* (1990) e *Olha! Isso pode dar bolo...* (1991)¹⁰. Coin-

cidentemente há uma reticência no título de ambos os vídeos, que têm em comum a omissão intencional do comportamento que se esperaria dos personagens. Tudo leva a crer que os personagens constatariam a necessidade de mudar a maneira de ser, que realizariam a ação esperada, mas somos induzidos ao erro. É o equívoco, a inesperada mudança de rota, que engaja o espectador. O que se encaminhava como sendo a ação necessária não ocorre e o espectador é convocado a se posicionar.

A reversibilidade é um segundo traço presente em alguns vídeos que sugerem interatividade. Esta característica já aparecia na história de



Raimundo. A troca dos papéis no espaço doméstico era apenas um sonho, quando ele acordou a situação se reverteu e tudo voltou ao “normal”. Em *Amor em dois tempos*¹¹ um casal de adolescentes está prestes a fazer sexo. A câmera vasculha o chão e fecha em uma foto em preto e branco. Em preto e branco o vídeo segue, mas em outro tempo. O garo-

to aparece procurando emprego. Depois de diversas tentativas, como não tem escolaridade completa, apenas consegue uma vaga na construção civil e suas notas na escola vão mal. A menina está grávida e os dois vão morar juntos. A criança nasce e o relacionamento do casal rapidamente se degrada. No auge de um desentendimento do casal há um corte e retorna a cena inicial: os dois adolescentes na cama. Aquilo que foi vivido em um outro tempo, na imaginação, interrompe o fluxo do presente. Ao invés seguir a ação iniciada, o garoto sai para “descolar” uma camisinha. A perspectiva de futuro apresentada é revertida com a interrupção

da relação sexual. Um texto na tela esclarece o sentido do movimento reverso: “O futuro é o presente. Planeje o seu com amor”.

Interagindo videograficamente

Nos vídeos de interatividade a situação-problema deixa de ser o *a priori* que justifica a ação. Sem dúvida ainda há uma situação-problema, mas ela torna-se a ação. A ação torna-se o exercício mental de construção do problema. A divergência não é o que se opõe à ação, mas passa a compor os dados que possi-

¹⁰ *Acorda Raimundo... acorda!!!* Rio de Janeiro, 1990, 16', betacam, direção de Alfredo Alves, produção IBASE Vídeo e ISER; vencedor do Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Cinema, Televisão e Vídeo, Cuba, 1990, e escolhido como melhor vídeo pelo júri oficial e popular da Jornada do Maranhão de 1991. *Olha! Isso pode dar bolo*, direção de Alfredo Alves, produção IBASE Vídeo, Rio de Janeiro, 1991, 25', U-Matic.

¹¹ *Amor em dois tempos*, produção de Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, Salvador, 1993, 8', U-Matic. O vídeo foi produzido a partir do roteiro de Carlos Ernesto Valerio, um aluno de 17 anos de uma escola da Rede Estadual de Ensino de Salvador.

bilitam que o problema seja equacionado. No vídeo *Morô?!* questões de múltipla escolha aparecem na tela, solicitando a participação do espectador no desenrolar de uma discussão sobre reforma urbana¹². Questões de múltipla escolha que propiciam a multiplicação de vozes; cada pergunta é seguida por pequenas histórias, que apresentam posições diversificadas, servindo de apoio para desencadear reflexões sobre temas como a violência das cidades, o caos dos engarrafamentos, a exclusão e as diferenças entre os habitantes, o déficit habitacional, a distribuição dos recursos públicos e os interesses conflitantes que interagem na discussão da reforma urbana. A multiplicação de vo-



zes não aponta para uma única direção, mas insere o espectador na complexidade do problema.

O que está em jogo nesses vídeos não é o deslocamento do enfoque, que teria passado das relações sociais para o espaço das relações pessoais. Não se trata simplesmente de uma mudança no território da existência que é enfocado. O que é proposto neles é a transformação das formas de perceber a realidade, de maneira que as reações suscitadas nos espectadores parecem já não remeter ao exterior, mas tendem a permanecer circunscritas à atividade mental, aos conceitos e às escolhas, daí porque muitos deles remetem às experiências íntimas (sexualidade) e ao âmbito das relações familiares. São interrompidas as ampliações sucessivas que caracteri-

zavam o vídeo popular típico, nos quais o problema remetia às estruturas sociais e a ação necessária se desdobrava na perspectiva de transformação da sociedade. Essas ampliações correspondiam a uma prática política mas também a uma forma de exposição, de encadeamento narrativo; em ambos os casos serviam para motivar a ação.

O documentário reflexivo torna as convenções de representação mais aparentes justamente para questionar a impressão de realidade, impressão que, regra geral, não é posta em questão pelo gênero documen-

tário. Nos vídeos que designamos por interativos, as estratégias reflexivas, no mais das vezes, servem mais como dispositivos para envolver o espectador do que para pôr em questão as práticas através das quais se cria um efeito de realidade. É verdade que os vídeos que analisamos, em sua maioria, são programas didáticos, que intercalam encenações com cenas documentais (depoimentos, imagens de arquivo), alinhavadas por uma personagem que cumpre a função de narrador. O recurso à metalinguagem e a simulação de uma rela-

ção dialógica, ao incitar o espectador a reformular seus conceitos sobre a realidade, não desnudam o fazer persuasivo dos realizadores nem problematizam o modo como eles figuram na tela o “mundo histórico”.

Ainda que os vídeos de interatividade não problematizem as próprias representações que neles são construídas, esses vídeos têm por objeto o questionamento das representações e conceitos socialmente construídos, revelando afinidades com uma tendência da produção historiográfica brasileira das décadas de 1980 e 1990. A passagem do acento na participação durante o processo de produção, que permeou o vídeo popular típico, para a ênfase na participação durante a recepção, característica dos vídeos de interatividade, corresponde a um deslocamento da incitação às ações coletivas para um exercício de desconstrução de conceitos e representações, implicando uma mudança no modo de engajar o espectador nos problemas enfocados pelos vídeos.

A ruptura com a linearidade, as situações que induzem ao erro e à correção, a possibilidade de reversão dos acontecimentos, a pluralidade de vozes dissonantes, a presença dos equipamentos ou de sinais do processo de produção dos vídeos e o cuidado com a estética são elementos recorrentes em uma tendência dos vídeos populares na primeira metade dos anos 90, mais visivelmente a partir de 1992. Ao mesmo tempo que testemunham os deslocamentos ocorridos nos movimentos sociais nesse período, os vídeos com estratégias de interatividade evidenciam mudanças no modo como realizadores abordam estes movimentos e na forma como pretendem operar sobre a percepção dos espectadores. A forma e o conteúdo desses vídeos incitam os espectadores a redefinir o modo de perceber a realidade.

¹² *Morô?!*, direção de Júlio Wainer, produção do Instituto Cajamar e TV dos Trabalhadores, São Paulo, 1995, 19', U-Matic.