



ROGÉRIO SANTANA LOURENÇO

VÍDEO-IDENTIDADE: IMAGENS E SONS NA CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA

Dissertação apresentada ao Instituto de Arte e
Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre Comunicação, Imagem e Informação.
Orientadora: Prof.a. Dra. Tânia Conceição Clemente de Souza

Niterói 2001

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ROGÉRIO SANTANA LOURENÇO

VÍDEO-IDENTIDADE: IMAGENS E SONS NA CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA

Dissertação apresentada ao Instituto de Arte e
Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre Comunicação, Imagem e Informação.
Orientadora: Prof.a. Dra. Tânia Conceição Clemente de Souza

Aprovado em 23 março de 2001

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Tânia Clemente ..

Universidade Federal Fluminense

Júlio César Tavares

Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Ana Paula ...

Universidade Federal Fluminense

Niterói 2001

Obrigado:

A minha família, pela experiência de vida.

A namorada, por me ensinar a ver.

A minha orientadora, por educar minha audição crítica das palavras.

Ao Júlio por me falar do Mestrado.

Pelo apoio para essa pesquisa:

Moradores dos Bairros de Santa Rita e Rancho Fundo.

Equipe da TV Maxambomba e demais TV's Comunitárias.

Professores e Alunos do Mestrado e do IACS.

A Fundação de Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro FAPERJ.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. A TV MAXAMBOMBA	10
2.1 O projeto Repórteres de Bairro	12
2.2 O estágio.....	14
2.3 A Baixada Fluminense	20
3 DISCURSO, Cognição e Cultura	29
3.1 A Análise do Discurso	33
3.2 Ideologia, Sentido e Interpretação	39
3.3 Posição enunciativa e Formação social/discursiva	43
4 COGNIÇÃO E EXPERIÊNCIA CULTURAL.....	47
4.1 Linguagem e Percepção	49
4.2 Processos volitivos e televisão.....	52
5 DISCURSO E IMAGEM.....	61
5.1 Conhecimento, Repetição e Interpretação	62
5.2 Imagem, Memória e Interdiscurso.....	69
5.3 Edição como processo discursivo.....	74
6 SITUAÇÕES DE ANÁLISE	86
6.1 “A escola”	87
6.2 “ Os Micos”	92
6.3 “A Festa”	95
7 CONTRIBUIÇÕES.....	102
8 BIBLIOGRAFIA	106
9 ANEXOS:.....	109
10 ÍNDEX.....	110

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação é um estudo de caso dos processos de produção videográfica utilizados por um grupo de adolescentes¹ em uma TV Comunitária². A questão que substantiva a pesquisa, seu motivo prático em sistematizar como um grupo de moradores consegue agenciar as informações sobre seu bairro e direcioná-las para o melhoramento de suas condições objetivas de vida, existe em virtude de considerar que o acesso a produção da informação democratiza a sociedade, e que esse trabalho de comunicação comunitária amplia o campo pessoal de possibilidades profissionais (objetivas) e identitárias (subjetivas) dos envolvidos no processo, através da estética da criação autoral.

¹ A utilização desta palavra se refere aos adolescentes moradores do bairro de Rancho Fundo, bairro onde se dá a pesquisa de campo. Possui um sentido analítico e não literal. Tem o valor de termos interpretativos. Pretende-se direcionar a pesquisa para processos, mais que produtos. Dessa forma, busca-se a história do desenvolvimento comunitário socialmente construído pelos participantes do projeto, e não uma descrição dos participantes. Procede dessa escolha que a interpretação e análise do discurso desses participantes, tem nas noções de agente, adolescente, moradores, bem como a própria palavra participantes, modelos esquemáticos que representam graficamente no texto o processo histórico de participação em uma “posição instável” no grupo durante sua existência. Devido a alternância, sazonalidade, desistência ou outros motivos que impeçam a participação no projeto, estes lugares ocupados na produção de vídeo comunitário serão considerados em seus processos históricos como variáveis da pesquisa.

² Sob a denominação de “TV Comunitária” reúnem-se diferentes iniciativas de grupos que propõem usar o vídeo como instrumento de transformação social, abordando assuntos como a extinção dos manicômios, a melhoria da qualidade de vida, participação política da comunidade, reforma agrária e outros temas que procuram dar conta de suas demandas através da mensagem videográfica. No Rio de Janeiro, podem ser localizadas TV's Comunitárias as quais possuem uma dinâmica e constância variável em relação à produção e exibição de seus produtos. A Bem TV, TV Maxambomba, a TV Facha e TV Pinel realizam exibições compartilhadas ou não, e sua trajetória tem em comum tanto a atuação em encontros e movimentos específicos, quanto trabalhos independentes de produtores e pesquisadores.

A pergunta que deu início a este trabalho foi como o vídeo pode ser utilizado como instrumento de aprendizado. Desse interesse, e sua decorrência, a proposta de desenvolver um instrumental teórico para análise desses processos de produção videográfica coletiva, foi saber a efetividade desse estímulo audiovisual em situação social. Como as pessoas que assistem, e nesse caso também criam, podem usar o vídeo para produzirem significados sobre sua situação de vida.

Escolheu-se como objeto de pesquisa, a TV Maxambomba, projeto do Centro de Criação de Imagem Popular(CECIP), para uma etnografia dos processos pelos quais esta Organização Não-Governamental possibilita o acesso aos meios de produção videográfica a moradores do bairro de Rancho Fundo, município de Nova Iguaçu. Este projeto conta com uma infra-estrutura operacional para sua atuação que o torna próximo ao ideal possível nos padrões brasileiros para uma análise dos efeitos que o vídeo comunitário com características pedagógicas possibilita nas comunidades onde atua.

Tais condições, entretanto, não excluem sua contrapartida crítica, a TV Maxambomba enquanto instituição, em sua relação com os movimentos sociais e instituições governamentais, no que se refere as formas de atuação. Pretende-se focalizar a questão política pelo viés de uma micropolítica, cotidiana e dinâmica.

As fitas de vídeo, produção coletiva de adolescentes que desenvolvem o projeto "Repórteres de Bairro" na TV Maxambomba, serão preponderantes no *corpus* de análise como dados primários, pois possibilitarão explicitar o embricamento entre os planos visual (videográfico) e lingüístico (verbal e escrito) de significação. Essa conjunção será buscada no processo histórico de produção dos programas, no desenvolvimento das etapas que constituem o período entre 1994 e 1998, bem como seu andamento em 1999.

O acompanhamento do processo de produção videográfica é feito desde o início do grupo, em 1994. Era realizado de maneira não sistemática, e sem trabalho de campo nas exibições dos primeiros programas mensais da TV Maxambomba produzidos por moradores do bairro de Rancho Fundo. Baseava-se em conversas com os participantes do bairro (cerca de dez pessoas: um núcleo estável de seis adolescentes, com idades entre doze e quatorze anos e uma participação sazonal de mulheres adultas) e no registro da observação indireta em notas.

O princípio que guiava a observação e o registro, partia da idéia de que a exibição do programa de "Repórteres de Bairro", até então conhecida apenas pelas fitas de registro do evento e pelas conversas, era algo fora do cotidiano do bairro, e talvez, pudesse funcionar ritualmente para potencializar a mobilização e coesão dos moradores em direção a assuntos de interesse do bairro.

Pressupõe-se que o vídeo seja instrumento de expressão. Como tal, demanda por parte de quem utiliza, um conhecimento, uma instrução. A medida que se instrui, seu usuário passa a complexificar as operações necessárias para sua prática com o instrumento. À medida que seu aprendizado se complexifica, a produção videográfica pode ser tomada então, como *discurso*³ inserido histórica e culturalmente em um contexto social. A instrução, ou instrumentalização dos moradores de Rancho Fundo capacita-os a uma expressão em seus próprios referenciais. Ao tomar o trabalho de produção videográfica como discurso *de* um coletivo, pode-se nivelá-lo a outras produções audiovisuais, como as televisões comerciais, por exemplo, e entende-las também como discursos *para* um coletivo.

³ Tomarei a acepção dessa palavra tal como é encontrada em Orlandi (1999)

Não apenas em seu formato participativo o vídeo popular se diferencia da televisão comercial de massa. Sendo feitas no coletivo com propósitos temáticos inerentes a sua atuação social, as mensagens indicam que a dinâmica produzida por esse meio se diferencia na medida em que, ao invés de assistir a um conteúdo dado, no vídeo popular os sujeitos, a partir da capacitação, produzem e criticam segundo suas próprias realidades.

2. A TV MAXAMBOMBA

O modo de funcionamento, ou exibição da “TV Maxambomba” constitui-se pela presença de um automóvel (uma kombi) e um retroprojeter na rua, direcionado para uma tela sobre o automóvel. Quatro caixas de som cercam o local e amplificam o áudio para uma platéia ao ar livre. A audiência gira em torno de 100 a 350 pessoas por exibição. A equipe de produção chega ao bairro cerca de quatro horas antes do evento. Com alto-falantes, convoca os moradores e anuncia o tema do programa. Uma vez já estacionada no local de exibição, com o equipamento instalado, um “mestre de cerimônia” inicia o programa no horário marcado.

A exibição dos programas da "TV Maxambomba" tem o formato de um jornal televisivo, mas contém além da reportagem (e não necessariamente no mesmo programa), ficção, documentários e entrevistas. O tempo dos programas dura entre 30 e 90 minutos. Após seu término, são feitas entrevistas sobre o tema que passam "ao vivo" no telão. O tempo destas entrevistas é de cerca de trinta minutos, mais ou menos, conforme a participação.

A TV Maxambomba existe há onze anos e tinha por objetivo, no início, possibilitar as comunidades da Baixada Fluminense acesso informativo sobre educação, meio-ambiente, saúde e direitos de cidadania, assuntos que mobilizasse os moradores para o melhoramento desses aspectos nas comunidades.

Em 1994, como decorrência do processo de elaboração metodológica da TV Maxambomba, foi decidido que uma maior participação dos moradores dos bairros (nessa época, distribuídos pelos municípios de Nilópolis, São João de Meriti, Duque de Caxias, Belford Roxo, Seropédica, Queimados, Japerí e Miguel Pereira) seria um importante passo em direção a uma maior autonomia de produção de referenciais próprios sobre sua própria "realidade" e, portanto, sobre sua identidade cultural. Se até 1994, a TV Maxambomba exibia nesses bairros programas produzidos por sua equipe, a partir daí, o objetivo seria capacitar técnica e criticamente os moradores para se tornarem detentores do saber sobre produção em vídeo.

2.1 O projeto Repórteres de Bairro

Este processo ocorreu inicialmente com um comunicado experimental (colocando cartazes em lugares públicos e com conversas informais com os moradores dos bairros) feito pela TV Maxambomba em três bairros: Bom Pastor, Heliópolis e Tinguazinho, localizados em Nova Iguaçu. O procedimento era organizar em equipes de produção as pessoas que atendessem a convocação. Uma vez que fossem constituídas tais equipes, eram realizadas “oficinas de vídeo” que visavam a capacitação das “Equipes de Repórteres de Bairro”.

A constituição dessas equipes era feita segundo critérios de voluntariado. O resultado foi que a composição por idade e gênero apresentava uma heterogeneidade geracional, que podia ser descrita de forma genérica e tipificada, como basicamente constituída por “donas de casa” e “adolescentes”, pessoas que dispunham de tempo “vago” nos horários disponibilizados pela TV Maxambomba. O número de participantes, pelo mesmo motivo, era inconstante, oscilando entre cinco e quinze, conforme o bairro.

Todos tinham, segundo seus interesses, noções das etapas do processo de construção de mensagens videográficas. Os assuntos pautados e exibidos nesses bairros passaram então a ser decididos, pesquisados e produzidos por seus moradores, sob orientação da TV Maxambomba. O conteúdo temático de tais programas eram ficções curtas, documentários e reportagens que tratavam de assuntos locais.

Em 1995, o projeto chega a cinco bairros: Rancho Fundo, Tinguazinho, Shangrilá, Bom Pastor e Heliópolis. Contudo, em seus momentos finais, basicamente o ano de 1997, por motivos diversos já havia sinais de desarticulação por parte dos bairros. O projeto Repórteres de Bairro foi realizado pelo CECIP até o primeiro semestre de 1998, ano limite para o financiamento do projeto. O Bairro de Rancho Fundo, entretanto, permanecia articulado e produtivo.

Desse período em diante, o acompanhamento passou a ser constituído da observação direta (com anotações de campo) de conversas informais com os moradores, da equipe da TV Maxambomba, do acompanhamento do cronograma de gravação dos vídeos e participação nas reuniões de avaliação de trabalho dos moradores e da TV Maxambomba. Por observação indireta, a pesquisa do acervo de fitas do projeto Repórteres de Bairro e leitura dos relatórios do grupo, o que possibilitou o acesso ao material bruto não utilizado na exibição.

2.2 O estágio

No final de 1997, a constância participativa do bairro de Rancho Fundo traduzia-se em um grupo de cinco adolescentes (com idades entre 14 e 17 anos, composto por quatro homens e uma mulher) que reivindicava à TV Maxambomba uma continuação do processo capacitador. Como resultado, ingressaram na equipe de produção como estagiários, encarregados de continuar a produzir os programas de Repórteres de Bairro e paralelamente, aprofundar seus conhecimentos técnicos e críticos sobre vídeo. Seria buscada uma linguagem audiovisual do ponto de vista de “adolescentes”, que teriam como público alvo, a princípio, os “adolescentes” estudantes das escolas do bairro de Rancho Fundo.

Sendo uma palavra indefinida, o contexto histórico da pesquisa tem sugerido que o termo, “adolescente” possui um lugar de significação relevante na produção de referências identitárias da equipe de “estagiários”, bem como para os “participantes” das oficinas. O investimento simbólico dos “estagiários” com os aspectos criativos do “adolescente” é um referencial de comportamento que aproxima os “participantes” facilitando o aprendizado da construção da auto-imagem.

Inserem-se em um contexto social com o qual se identificam, porque permite que a produção de suas identidades seja pautada segundo critérios “próprios” (ou próprios do que seja definido socialmente como do adolescente), e não apenas os técnicos e políticos ou midiáticos. Uma estética da linguagem coletiva, criadora de suas condições ideológicas a partir de sua situação geracional.

Esses dois trabalhos realizados pela equipe de estagiários deram início a uma série de atividades. Foram realizados encontros semanais de análise de vídeos diversos em formato e assunto. Leitura de manuais técnicos (luz, som, câmera e roteiro) e a elaboração de apostilas para os participantes das oficinas de vídeo. Aprofundamento individualizado nas potencialidades de cada estagiário, sobre técnicas de animação, roteiro, produção e câmera. Estas atividades realizadas visavam prepará-los para realizar as oficinas de vídeo. A metodologia em que os estagiários baseiam seu trabalho é elaborada pela equipe da TV Maxambomba em conjunto com eles que opinam livremente.

O formato dado pela oficina têm a seguinte dinâmica. É feita uma convocação por parte da TV Maxambomba, com cartazes em lugares públicos, e conversas informais, nos mesmo moldes da formação das equipes de Repórteres de Bairro onde são agrupados os participantes reunidos.

Em média, cerca de trinta pessoas com graus de idade e gênero variáveis, mas sempre com uma faixa etária igual ou menor que os estagiários. Definem-se as equipes de produção, com diretor, câmera, áudio, produção e editor, para discutir os temas escolhidos: gravidez na adolescência, drogas, escola e assuntos em voga na mídia são os temas mais recorrentes. Trabalha-se a ideia com noções de roteiro, storyboard e edição em seguida, parte-se para realização e exibição, dentro de um cronograma proposto pela TV Maxambomba.

As oficinas de vídeo aplicadas pelo grupo de estagiários tiveram início no final de 1997, permaneceram durante 1998,1999 e prosseguem em 2000. A situação atual do grupo de estagiários é a seguinte: o grupo está composto por três adolescentes (dois homens, um de dezessete e outro de dezoito e uma mulher de dezoito) que estão em contato com a TV Maxambomba desde 1994.

Todos são estudantes com média acima de sete, uma das exigências do contrato de estágio. Estas três pessoas permanecem com o trabalho de desenvolvimento de uma metodologia de realização das oficinas de vídeo, pautadas em uma dinâmica de produção que conta com a elaboração de uma linguagem audiovisual concebida, realizada e exibida por/para adolescentes. Essa opção metodológica é explicada pela TV Maxambomba como facilitadora da dinâmica de aplicação das oficinas que ocorrem em clima mais interativo devido ao fato de que existe uma identificação geracional entre quem “ensina” e quem “aprende”.

Uma análise das condições de produção do trabalho desses adolescentes frente as disparidades sobre como os meios de comunicação apresentam os eventos, e como são interpretados, como está organizada a notícia, seus enquadramentos, nos possibilitam tomar conhecimento da realidade analiticamente (de forma possível, e não de maneira absoluta) naturalizada no discurso audiovisual. Compare-se a imagem da televisão com a de um espelho, que reflete projeções (ao ativar as identificações de comportamento) com a imagem do passado (registro imagético) vistos pelo mesmo observador.

A maneira como a maioria do “público” interpreta não somente os noticiários, mas programas de entretenimento, documentários e publicidade, ocasiona situações onde esse fluxo crescente de mensagens converge para canais perceptivos (principalmente sonoros e auditivos) que são restringidos como forma de atingir objetivos econômicos. Sendo assim, o que é construído pelos indivíduos como suas identidades parte, em princípio, não de si mesmos, mas da cultura como um todo; transformando estes cada vez mais apenas em parte mercadológica, veiculada como padrão.

No seu enquadramento coletivo, a produção das TV's populares potencializa a reversão do discurso de massa de maneira imediata, por não dependerem da mídia instituída para a produção(intermediária) de uma identidade, e processual no sentido de tomarem para si a responsabilidade de construção desta a partir do seu universo de informação, simultaneamente.

Tal possibilidade tem levado ao grupo questionamentos sobre a percepção dos adolescentes na produção das oficinas e a significação desse agenciamento na constituição de redes de coesão grupal no bairro (ou vídeo comunitário), frente a instituições sociais fundamentadas em mensagens associativas de classe e status (a mídia). Esta percepção dos efeitos do vídeo, outros grupos⁴ também constataram ao utilizarem uma câmera para registrarem o que consideravam importante para suas auto-imagens. A situação em que acontecem as oficinas, tanto na reprodução do material bruto como no processo de edição, tem indicado⁵ que os aspectos visuais de uma pessoa (em relação a sua imagem na tela), a princípio, são preponderantes ao som, que assume importância gradual, tão logo seja sincronizado com a imagem.

⁴ Carelli e Gallois (1995:208) também atestam que o vídeo como instrumento de dinâmica cultural cumpre funções de difundir e preservar uma imagem coletiva dos grupos que a produzem.

⁵ De acordo com a situação etnográfica, um dos maiores problemas que os adolescentes enfrentam é o de que eles mesmos, adolescentes, não conseguem manter a constância das oficinas, e atribuem isso a dinâmica das atividades com as quais os participantes não se identificam. A hipótese que guia a observação participante é a de que, ainda que de modo incipiente, a construção de uma auto-imagem através da reflexão dos processos da sua produção ocorre, e por isso pode ser sistematizada de forma a reproduzir tais padrões autônomos de interação em situações onde haja identificação entre proposta e participantes. Entretanto, não é suficiente que se constituam oficinas à partir da reunião de adolescentes em grupos.

Ainda que em nossa sociedade haja uma sobredeterminação dos “efeitos do verbal sobre o não verbal”⁶, na medida em que esse número crescente de imagens nos canais de televisão é descrito, comentado, legendado ou narrado, o que entra em jogo não é apenas a imagem ou o som, mas sim a sinestesia destes que interagem de forma a neutralizar, ou canalizar os demais sentidos. Esse efeito foi descrito por Ferrés (1994: 40) como “a inversão do efeito placebo” referindo-se ao fato de que para o placebo, é o poder de auto-sugestão que altera o organismo, ao passo que na televisão, por ser estabelecida uma relação de crença, não se atenta as conseqüências que tal uso tem para outros aspectos da vida que não apenas o entretenimento.

Pensar esta dinâmica como forma pedagógica de acesso à informação construção da cidadania, ou, demanda questionamentos sobre seu fluxo, ou sobre as condições de produção em que ocorrem estes discursos

⁶ Ver Orlandi (1993) sobre este trabalho de encobrimento semântico do verbal sobre o não verbal.

2.3 A Baixada Fluminense

Toda essa discussão fundamentou-se até agora em um princípio teórico que considera cultura como comunicação⁷. Ao fazê-lo, chama a atenção para o fato de que o bem estar (a criação, manutenção e reprodução da coesão social) de um conjunto de pessoas em situação de interação depende da comunicação efetivada na situação; e para isso, cada cultura tem que desenvolver padrões de comportamento cooperativo/defensivo em relação às interações que faz.

O movimento de relações que o grupo faz entre si, e com outros grupos, é passível de ser desenvolvido em virtude das combinações que cada parte é capaz de reproduzir ou acrescentar ao próprio modelo. Como essas modificações se instituem ao longo do tempo, determinados códigos se formam e passam a identificar o grupo de forma autônoma.

Quando se pensa na Baixada Fluminense, as primeiras idéias que vêm à cabeça são pobreza e violência. Antes de qualquer outra referência, estes dois aspectos surgem como "naturais" em um lugar que por ser periférico à capital do Estado, serve de cidade-dormitório e de área industrial para esta. Compreendendo os municípios Nilópolis, São João de Meriti, Duque de Caxias, Belford Roxo, Seropédica, Queimados, Japerí e Nova Iguaçu, esta região é uma das mais pobres do Rio de Janeiro.

⁷ Ver Orlandi (1993) sobre este trabalho de encobrimento semântico do verbal sobre o não verbal.

Pessoas que trabalham e residem no Rio de Janeiro, e não tem parentes ou amizades nesta área; têm poucos motivos para irem até lá. A imagem que os meios de comunicação constróem sobre a região é a pior possível. Basta olhar, sem se ater muito as páginas de jornais e revistas, ouvir os noticiários policiais de rádio ou ver os programas de televisão para concluir que tudo o que se noticia sobre o lugar é “verdadeiro”. Da mesma forma, a imensa maioria das reportagens sobre saúde, educação traçam uma “situação caótica” da região.

Dizer que a população da baixada é a que mais sofre, a que menos possui conhecimento e que, logicamente, a que menos tem poder, é uma tautologia. Essa obviedade no entanto não é tão transparente quanto parece.

Vejamos. A Baixada Fluminense abriga, devido às suas características de periferia, um grande número de fábricas e complexos industriais. Soma-se a isso o fato de ser uma região de “cidades-dormitório”, nome genérico que designa lugares onde as pessoas não permanecem durante o dia, e só retornam a ele para se preparar para sair novamente.

Tornam-se comuns, casos em que trabalhadores dormem no serviço para não precisarem gastar dinheiro com passagens. Assim, esta posição simbólica apática entre os trabalhadores e suas cidades é imposta pelos mecanismos de perpetuação dessa dinâmica parasitária. Esse desequilíbrio lhes retira o senso de pertencimento em relação as diferentes esferas (a de trabalhador, pai de família, treinador do time de futebol, etc.) que os constituem como sujeitos.

Existe, de fato, uma total abertura do devir sobre a reconfiguração temporal, que quando posto em linguagem, este concretiza-se discursivamente em cultura. Se a exploração da periferia pelo centro ocorre em qualquer lugar onde haja capitalismo, tal exploração tem bases mais amplas do que meramente econômicas.

Um desses fatores que mais contribui para a miserabilidade da Baixada Fluminense é a informação. Em um lugar onde haja poucas escolas, ou escolas de “baixa” qualidade, quando não desqualificadas, existe uma carência informativa por parte de seus moradores que os impossibilita de terem acesso às formas de reivindicar condições de vida melhores. Claro está que, além disto, a falta de atuação por parte dos poderes públicos, que os próprios meios de comunicação denunciam, torna-os condizentes com a situação descrita.

Um outro motivo para que a Baixada Fluminense seja o “pior lugar do estado” são seus moradores. Longe de serem apenas direcionados para a pobreza e ignorância, estes possuem convicções que fundamentam-se em experiência passadas, nem sempre diretamente, mas em discursos fundadores, aqueles que iniciam um processo de repetição do mesmo a partir da ruptura com o sentido anterior.

Diferente do que se pensa, grande parte dos problemas poderia ser solucionada por atitudes simples das pessoas que habitam o local. Atitudes para acomodação própria do lixo para coleta, cuidados preventivos com a saúde, como o cumprimento do calendário de vacinas, o acompanhamento, ou mesmo o ingresso das crianças na escola, poderiam melhorar a situação. Obviamente, também, a questão política está evidenciada. Os partidos de com maior base de representação popular possuem pequena participação na estrutura de poder.

O bairro de Rancho Fundo está localizado na periferia do município de Nova Iguaçu. Parte do conjunto de municípios que compõe o que se denomina por "Baixada Fluminense", lugar conhecido pelos noticiários como "violento", "miserável" e outros adjetivos. Até Janeiro de 1999, não era um bairro de fato, mas sim enquadrado na Unidade Regional de Governo número 10, Vila de Cava⁸, como "zona de expansão" em uma das oito categorias de classificação entre o "urbano" e o "ambiental", do *Plano de Estudos de Ação Urbana*, iniciado pela prefeitura em 1996 e concluído em 1998⁹. Está entre a reserva florestal de Tinguá e o centro de Nova Iguaçu.

⁸ Como sua instituição é recente, Rancho Fundo não conta com Regiões Administrativas, mas com Unidades Regionais de Governo.

⁹ Departamento de Urbanização da Prefeitura de Nova Iguaçu.

Sua origem data dos anos 50, 60 como decorrência da expansão industrial e dos corredores rodoviários que a possibilitaram, como a via Presidente Dutra. Por esse motivo, Rancho Fundo é um bairro que contém características que fazem com que seus moradores não tenham acesso a telefones públicos, delegacia de polícia, bibliotecas, asfalto, esgoto, luz, transporte público regular em boas condições de uso ou coleta de lixo.

No entanto, todas essas atividades derivam da posse de informações e das condições de seu uso. Essas populações as têm, de modo direto, quando as usam, ou indireto, quando são vistas, na forma de benefício para outros. Quem está “errado”? Formulado de modo causal, a origem do problema estaria no “poder público” ou na “população”? De quem é a responsabilidade? Tanto para o grupo de estagiários, atualmente, como para o Repórteres de Bairro na época, um dos objetivos principais é a melhoria do bairro.

Levando-se em conta o que foi dito acima sobre a democratização da informação para democratização da sociedade, pondera-se a contribuição da TV Maxambomba para tal objetivo em relação a alguns dados da situação concreta de desenvolvimento em que se encontra o Município de Nova Iguaçu¹⁰:

População:(Censo 1996/IBGE)	801.036 habitantes
Renda média de	R\$ 335,36
Taxa de alfabetização:	89,2
Domicílios ligados à rede de elétrica	99%
Domicílios ligados à rede de esgoto	20%
Domicílios com coleta de lixo	80%
Cinemas:	07
Teatros:	01

Dados disponíveis referentes ao bairro de Rancho Fundo :

População:(censo IBGE 1996)	4.281 habitantes
Área:	232 hectares
Densidade habitacional:	18,45 por hectare
Unidades Habitacionais:	1209

¹⁰ Dados obtidos na Prefeitura de Nova Iguaçu, referentes a 1996. Outros indicadores encontram-se ainda em elaboração para posterior divulgação.

Embora a taxa de alfabetização do município (89,2) seja alta para padrões brasileiros, a taxa de esgoto (20%) deixa transparecer a situação onde se localizam as escolas do bairro. Ainda, 99% dos domicílios têm luz elétrica, o que pode ser lido como condições potenciais de recepção de meios de comunicação (principalmente rádio e televisão), e demonstra que embora carente em certos aspectos, tal população encontra-se plenamente “abastecida” com “informações” da mídia comercial e sua visão preconceituosa da região.

Em um local onde há tamanhos contrastes, pode-se esperar que o nível de informação por parte de seus habitantes seja reduzido ao fornecido por tais meios de comunicação. Entretanto, da mesma forma, pode-se esperar que um “meio de comunicação”, tal como é concebida a TV Maxambomba, possibilite a produção de “notícias” que busquem a mobilização para o acesso aos meios materiais (tais como os eletrodomésticos citados acima) para melhoramento da qualidade de vida bairro.

A presença institucional Não-Governamental neste bairro sugere que tal dinâmica de trabalho comunitário ocasionou uma catalização de atitudes dos moradores frente a situação local do bairro de Rancho Fundo. Esse acúmulo de ações institucionais no bairro, tanto por parte da TV Maxambomba como por parte da própria “comunidade”, só foi possível graças ao incremento de “capital social/cultural” construído por seus moradores, que é algo qualitativa e potencialmente maior do que a efetividade dessas ações institucionais e seus aspectos não cotidianos no bairro.

Para além da simples capacitação instrumental, os moradores do bairro souberam agenciar esse fluxo de materiais, pessoas e idéias presentes, de maneira a criar autonomia de mobilização em prol de seu bairro. Isso foi constatado pela participação de moradoras (donas de casa) que concorreram como vereadoras em partidos políticos, da formação espontânea de uma biblioteca, da inscrição do bairro no atendimento pelo programa de alimentação popular, da criação de uma rádio comunitária e da pressão mobilizada (registrada em vídeo em todas suas etapas) de comissões de moradores que pleiteavam junto ao prefeito de Nova Iguaçu uma maior regularidade e ampliação da coleta de lixo. Todos esses indicadores não podem ser explicados apenas pela atuação da ONG, mas simultaneamente pela reação dessa atuação de maneira auto-organizada comunitariamente.

Considera-se que falar sobre o processo de desorganização e precariedade descrito se inicia com uma definição, ou delimitação de seus agentes históricos. Pois, tratando-se de relações sociais, ou de relações entre sujeitos, as categorias dinâmicas de "sociedade" e de "indivíduo" aparecem como naturalizadas no discurso sobre as condições diretas em que o fenômeno ocorre. Assim, o que se entende por sujeito¹¹ de um discurso sobre Rancho Fundo, não significa em absoluto que tal discurso tenha como origem seu sujeito. Por isso, é comum entre os moradores, brincadeiras onde se "ouve" a voz dos meios de comunicação através de suas falas sobre o lugar onde moram.

¹¹ Pechêux, M. Semântica e Discurso (1975)

Cada pessoa age em função daquilo que conhece; age assim porque, desde o nascimento, é imersa em um fluxo de significações (palavras, imagens, sons, odores, experiências tácteis, gustativas, etc.) que a orienta no tempo e espaço. Essa orientação ocorre, por exemplo, nos ritmos de atividade orgânica, na expressividade emotiva pública, na designação de nomes, na filiação de parentesco, na religião ou na concepção de pessoa.

A situação de Rancho Fundo é tal que, de um lado, existe uma crescente rede de comunicação (práticas discursivas) e a constituição de um grupo espacialmente organizado, ou a formação de um bairro. De outro, há o município Nova Iguaçu, e sua "regularização", ou institucionalização com seu consequente controle e presença, juntamente com a mídia, que por sua vez veicula uma situação desinformada, distorcida do local. Se para um morador de Rancho Fundo, sua residência se localiza em um bairro, para a prefeitura, a unidade habitacional se localiza na zona de expansão e para a mídia, simplesmente, na Baixada Fluminense.

3 DISCURSO, Cognição e Cultura

Esse entrecruzamento das paisagens geográficas, de delimitação das fronteiras ou de generalização das identidades, forma o que pode ser descrito como a “panorama” corrente dos meios de comunicação sobre a Baixada Fluminense. Tendo em vista a situação acima, percebe-se que não há consenso acerca de sua descrição.

Uma visão definida, ou definitiva dos meios de comunicação sobre a realidade à nossa volta, nossa cultura, não possui transparência em si mesma. Antes, é sempre (re)vista como algo que deve ser interpretado. Sustentando essa atitude como ponto de discussão, aqui se busca portanto uma compreensão, possível, dos contextos e complementos culturais.

Toda identidade se expressa no tempo, e como tal, muda com ele. Como um processo dinâmico, existe somente em uso e se coloca sempre em um lugar socialmente construído. Logo, no caso da Baixada, os motivos que cada pessoa tem para nomear tal área de maneiras distintas são conseqüência das histórias que constituíram tais interpretações.

Se cada pessoa interpreta a "realidade" de um modo, mas o faz segundo um quadro consensual de interpretações ou práticas discursivas, passando a formar materialmente tais sentidos interpretados, pode-se dizer que esta organização em sua existência será identificada como socialmente constituída, ou como portadora de história.

Os elementos que catalisam os fatores descritos para esse local são *constituintes* dessa situação e não apenas seus *indicadores*. Contudo, não são bem conhecidos, e sua análise pode ser feita de tantas maneiras quanto forem colocadas diferentes questões. Como foi visto, um dos principais motivos para essa situação, é a crença na incapacidade da população. A “falta” de preparo para cidadania por parte de seus moradores é algo que é “levado em conta” toda vez que o assunto “Baixada” surge. Acaba-se por descrever os elementos constituintes como conseqüência do baixo nível de qualidade de vida.

A vitimização é uma estratégia ideológica que os meios de comunicação utilizam, sob aquiescência do poder político, sempre que os elementos constituintes desse estado de degradação são mostrados. Assim, a criminalidade fica facilmente resolvida com o argumento que, devido à situação em que vivem, os moradores da baixada são violentos por se situarem em um nível de desenvolvimento humano aquém a percepção dos benefícios de uma vida tranqüila. Nesta ótica, a violência é um *índice* de tal desenvolvimento. Portanto, estas populações não dispõem de tempo para abstrações que projetem graus de ordem maiores do que sua tradição agressiva comporta. Os moradores da Baixada são violentos, porque vivem em condições ruins, e vice-versa.

O modo de legitimação que torna possível tal situação, apontando como culpados os moradores da Baixada Fluminense, é caracterizado por seu aspecto discursivo. Para que tal mecanismo se reproduza, é necessário que as pessoas que o integram, acreditem em suas incapacidades “naturais” de se organizarem individual e coletivamente. Na medida em que homogeneizam e alocam os elementos contrastantes, como no caso da Baixada, tanto as palavras quanto as imagens pode abstrair tais relações em categorias. Assim, refazem o caminho, por outras vias, ideológicas. Acredita-se que o discurso seja o fio condutor da história que constitui sujeitos como agentes na produção material da cultura.

Pelo discurso, obtêm-se o nivelamento dos diferentes significados em uma superfície coletiva e como tal determina-se, através das práticas sua inscrição na história, quais os sentidos e como eles se apresentam, sustentando-se institucionalmente. Pressupõe-se que na presente formação social, a despeito da crescente quantidade de imagens que habitam o que se convencionou chamar de *iconosfera*, seja uma formação social logocêntrica, fundada na palavra.

A inscrição discursiva na história faz com que a memória dos eventos, pessoas e objetos e, por consequência, seu registro, seja responsável pelo seu significado. Este, emerge então do trabalho entre seus interlocutores constituindo-se de maneira mais ampla que suas falas na produção de sentido.

No caso dos adolescentes, a possibilidade de construírem um discurso audiovisual sobre si- próprios, e não aceita-lo mediado pela mídia comercial que produz uma “imagem” negativa sobre eles, torna necessário um instrumental de análise do vídeo como processo de construção, e não simplesmente uma análise de seu produto verbal e/ou visual.

Segundo esta perspectiva adotada, no que se refere à relação imagem/som, a preponderância da organização do pensamento se dá em bases lingüísticas, e a imagem dissociada da palavra, em uma análise do desenvolvimento pelo qual passa o trabalho dos adolescentes com as oficinas, não pode ser tomada como parâmetro isolado desse processo. Mas, em se tratando de um instrumento como o vídeo, a palavra sem a imagem pouco tem a revelar.

Reafirma-se, então, a não pretensão em dicotomizar a questão, mas apontar que não há como abordá-la apenas por um caminho único. Não se pode determinar onde termina esse círculo vicioso sobre a Baixada; pode-se, contudo, esboçar uma possibilidade de análise do discurso dos agentes envolvidos, a partir das implicações de seu trabalho instrumental para o bairro.

Ao fazer a opção de um quadro teórico sob o qual se assenta a análise dos aspectos audiovisuais que envolvem fala, imagem e suas variantes como o som e a luz, espera-se contribuir para o debate permanente entre os campos do saber, e não relacioná-los como saberes instituídos sobre porções do real. Os aspectos discursivos, então, se aplicam inicialmente a fala, porém, sem uma divisão entre esta e a imagem, a qual, conforme será argumentado (cf: 2.1.3) também se constitui enquanto materialidade própria.

3.1 A Análise do Discurso

Se o trabalho videográfico produzido pelos adolescentes pode ser tomado como discurso é porque sua expressão se dá em bases institucionais. Dessa maneira, toda vez que um programa mensal ou o resultado das oficinas é exibido em Rancho Fundo, quem “fala” é a TV Maxambomba. Outros também falam: moradores, autoridades, artistas e personalidades do bairro. Esse “falar” , por sua vez, , não se restringe aos aspectos estritamente verbais e engloba toda uma miríade de sinais extralinguísticos que se complementam.

Palavras e imagens não possuem significado em si, dependem sempre de um uso contextual para terem sentido. Tal uso pode ser concebido como trabalho, mais especificamente trabalho cognitivo, no sentido da elaboração *mental* de uma idéia para sua realização de forma concreta e, por isso, ser tomado como produção material de sentido.

Diferente de considerar discurso como enunciação por parte de uma suposta intencionalidade, inverte-se tal ordem e toma-se o discurso como efeito de sentido entre interlocutores. Entende-se que *discurso*, então, seja um conjunto de práticas significativas institucionalizadas¹² e contínuas quanto à natureza material de seus significantes. Pressupõe-se com assim que a linguagem seja preponderante na construção da experiência socialmente organizada, mas que isso ocorra de modo paralelo e complementar a outras formas de expressar e perceber.

A Análise do Discurso teve seu início no descontentamento teórico com as noções de indivíduo e linguagem. Fundamentais à Lingüística e às Ciências Sociais, campos a partir dos quais se construiu como disciplina com um quadro analítico próprio.

A crítica se dirige a estes campos porque ao identificarem os processos de identidade e sentido como produtos auto-evidentes, *encobrem* as implicações ideológicas de seu uso. Busca, então, evidenciar o aspecto *político* de sua teoria ao propor para seu quadro analítico, categorias que estejam fora de uma concepção espontânea do significado aparente e de um sujeito epistemológico independente.

¹² Foucault (1996).

Ainda que mostradas como construções nas abordagens filosóficas, antropológicas, psicológicas ou históricas, por exemplo, evidenciam a crença na instrumentalidade desses conceitos ao sugerirem que exista um significado a ser descoberto, desvendado.

O uso desses conceitos como operacionais, embora possuindo críticas nestes respectivos campos, é em grande parte predominante academicamente, de modo que Pêcheux (1975) recorrendo a Althusser e à problemática do assujeitamento do indivíduo pelos Aparelhos Ideológicos de Estado, a estende para uma teoria *não-subjetiva* do discurso, baseando sua crítica no argumento de que tais conceitos não têm um efeito operacional explanatório, e sim descritivo, dos fenômenos que analisam. Não-subjetiva porque pensa os processos de significação como determinados (e não determinantes) pela história nas relações materiais de produção para somente a partir daí, reconhecer as implicações simbólicas de tais processos.

Segundo o princípio de que não pode haver sentido, se já não há sentido para significar (Pechêux, *idem*), o alcance pretendido pelas noções de indivíduo epistemológico e sentido estável, ou sua eficácia conceitual, delimita os processos de significação e identidade com a simples atribuição de “nomes”, o que segundo ele, torna-se apenas subjetivismo ideológico na construção do instrumental de análise dessas ciências. Não apenas por *já* haver um “outro” significante, mas por estas noções provirem de um mesmo “repositório” de sentidos - o qual se denomina interdiscurso - conjunto de possibilidades da memória coletiva em uso. Partindo então do interdiscurso, toda fala está inscrita em uma filiação de sentido que faz com que este não seja dado pela existência de um significado predeterminado, mas sim pelo uso em um contexto socialmente construído.

A Análise do Discurso toma o sentido como materialmente construído nas relações de produção ao associar à língua (e não à linguagem) a possibilidade de posicionamentos institucionais como formações discursivas¹³. Desse ponto de vista, consiste em analisar o “dito” levando-se em conta o “não-dito”, ou o que se diz em um lugar e o que se diz em outro, suas coerências e inter-relações.

Isso leva em conta o fato de que, em se tratando de um meio audiovisual, o acompanhamento dessa análise identificará (ao longo de quatro anos de produção) as características verbais e visuais como inseparáveis. Logo, aqui não se está buscando o próprio de uma linguagem, seu funcionamento sintagmático, mas as formações discursivas possíveis de serem detectadas em imagem e som.

Por localizar-se teoricamente entre o materialismo histórico, que concebe relações na sociedade como relações de produção e a Teoria do Discurso, que concebe a determinação dos sentidos pela história, o que se pretende estudar é como os discursos expressos em fitas de vídeo podem interferir, à medida que vão sendo produzidos, na expressividade pensada através deste instrumento. Partindo do pressuposto de que tais discursos contidos nas fitas de vídeo sejam produtos culturais que criam identidade histórica, entende-se que tais práticas discursivas estejam reguladas por fatores sociais que constituem material e simbolicamente sua produção.

Presumir fatores sociais como materiais, e ao mesmo tempo simbólicos, implica em evidenciar a inter-relação constitutiva, não conjuntural, entre discurso e prática. Essa co-orientação, propriamente dita, é ideológica. Isso porque não há discurso fora do lugar social em que é praticado, logo, não há lugar isento de posição discursiva no processo produtivo desta sociedade. O processo produtivo da cultura (sentido) e da sociedade (indivíduos) contemporâneas então é constituído por seus discursos.

À medida que as relações de produção ocorrem, os discursos que as expressam tornam-se metadiscursos, no sentido de serem vozes sobre vozes, discursos sobre regiões de sentido já identificadas, perpassadas por posições enunciativas. Contudo, ao se constituírem como parte do acontecimento discursivo¹⁴, inserem suas próprias formações discursivas para ocupar o lugar do "já-dado" - o interdiscurso- lugar das filiações de sentido que se estabelecem como significantes na história.

A elaboração de um instrumental teórico de análise dos discursos audiovisuais, pressupõe a interdependência de canais comunicativos (visuais e verbais) tratando-os como socialmente construídos. Logo, uma implicação dessa escolha é que só se pode analisar o discurso verbal dos agentes que aparecem ou não nas fitas de vídeo, em conjunto com seus gestos, objetos materiais ou simbólicos que portam ou a que se referem, e quaisquer outros constituintes semânticos que estejam ou não materialmente presente nas fitas.

Acredita-se que, acrescida da observação direta em campo, tal enfoque auxilie o controle metodológico quanto à distinção entre o que se diz, o que se diz que é feito e efetivamente o que se faz, ao evidenciar os erros, repetições, adjetivos e outros operadores discursivos passíveis de serem reconhecidos como recorrentes no processo.

¹⁴ Michel Pechêux, (*op. cit.*)

3.2 Ideologia, Sentido e Interpretação

O conceito de Ideologia têm, para a Análise do Discurso, a função operacional de expor teoricamente a constituição à que esta submetida a formação social capitalista na qual surgiu. Ainda que controversa, tal operacionalidade pretende ser utilizada por se creditar a ela as determinações históricas na sociedade. Pensar então que o que se diz aqui sobre algo, quando nos referimos aquilo como ideológico, significa filiar seu sentido à uma determinada formação discursiva, de modo a destacar na análise os pontos de conflito ou filiações, ou suas formações ideológicas.

A situação que se pretende analisar está determinada por duas ilusões: a do sujeito e a do sentido. Como veremos a frente, a primeira, aquela que nos faz crer que o que dizemos a maior parte do tempo é fonte de um dizer único, ou individual, está em nós. A segunda, a do sentido, (re)corta a situação para dela se referir, ter como referência. O conceito de ideologia será utilizado como marcador dessas formações discursivas dos agentes envolvidos no estudo.

A ideologia não é tudo, mas perpassa tudo. Diferente das abordagens que lhe atribuem uma *abrangência*, aqui, indica-se sua relação de *emergência*, que para Análise do Discurso, é a de constituir o sentido como decorrência da interpretação feita pelo sujeito.

Na medida em que o sentido encontra-se sempre posto em relação a outros sentidos, o posicionamento ideológico nunca é neutro. Não há como pertencer a um grupo social e não estar investido, desde de seu nascimento, das oposições, hierarquias e rupturas que o constituem.

A ideologia contudo, não é constituída de “valores” ou crenças, mas sim de práticas e discursos. De onde pode se inferir que toda expressividade, como a feita em vídeo, constitui-se por filiações de sentido que independem, nessa ótica, da vontade de seus agentes. São construídas a partir de elementos e de uma ótica que não é acessível a quem não a produz, senão indiretamente, como, por exemplo, nas fitas de vídeo. A maneira como são operados esses instrumentos, os de registro visual e sonoro, bem como os de edição e exibição, indicam que seu uso não é desprovido de marcas que assinalam a história de suas filiações de sentido.

Qual o significado, afinal, para o bairro de Rancho Fundo, dos programas que são exibidos? Qual o sentido da presença da ONG no bairro? O que se pretende mostrar através do conceito de ideologia é que os sentidos não são desprovidos de história. Não se pode significar sem se filiar a uma determinada formação ideológica.

Um exemplo dessa inscrição do discurso na história de modo a significar segundo suas formações ideológicas pode ser tirado de uma visita que o lingüista Noam Chomsky fez ao bairro, em 1995, para assistir a exibição da TV Maxambomba produzida pelo grupo de Repórteres de Bairro. Assim que chegou, Chomsky, que estava acompanhado por uma comitiva de recepção e repórteres, não falou com os produtores adolescentes do programa imediatamente. Antes, foi sendo assediado por crianças que olhavam o casal que descia do carro. Os repórteres fotografavam.

A certa altura, após a exibição, os Repórteres de Bairro foram “apresentados” ao seu visitante. Imediatamente, fotógrafos começaram a registrar o evento. À medida que iam sendo feitas perguntas aos adolescentes, uma pessoa da comitiva ia fazendo a tradução. Um dos repórteres de bairro, com a câmera registrava as perguntas.

Vendo seus vizinhos maiores em contato com o visitante, as crianças que o cercaram na chegada começaram a gritar: “ *segura o Chomsky, amarra o Chomsky, segura o Chomsky, Chom, Chom...*” , o que prontamente foi interpretado pelo lingüista, que sorriu amigavelmente, como uma saudação de boas vindas. Por esta passagem, questionam-se algumas das relações que constituem a cena.

Para além da coincidência em que o personagem principal envolvido no caso seja conhecido em seu meio profissional por tomar a língua como sistema abstrato independente do uso, o fato é que não há um controle sobre o regime de significados como parece haver. Um elemento curioso desse episódio, adequado a discussão, é que a câmera que o repórter de bairro manjava não continha bateria. Estava ali para ser fotografada pelos repórteres. Trata-se de uma brincadeira, ou de uma interpretação ideológica?

O sujeitos só existem ao ocuparem uma posição Seus sentidos significam a partir dessas posições e como tal, independem de seus interlocutores para existirem. Já existiam, antes, na forma de possibilidades no interdiscurso, e foram recriadas segundo formações discursivas diversas.

Tudo indica que quando trata-se de interpretação, a história fala através da cultura o que os indivíduos produzem como sujeitos. Não há como *não interpretar*, ou, segundo o que Pechêux (1975) considera como a injunção necessária que se sofre para significar, todo indivíduo é interpelado pela ideologia para se tornar sujeito. Logo, ocorre um "assujeitamento", entendido como ação de incorporação de um discurso que legitime o lugar de onde se interpreta.

3.3 Posição enunciativa e Formação social/discursiva

Este cenário introduz a discussão latente das relações de poder no interior da sociedade, e de seus lugares de manifestação, marcadamente, o lugar dos agentes envolvidos na organização ativa da sociedade.

O lugar de onde falam as crianças é apenas observável e passível de interpretação, na medida em que para as crianças, o que houve foi um evento, o visitante. O lugar de onde falam os adolescentes, sua posição enunciativa, também o é, porém como se propõe, ao dizer que se concebe discurso como trabalho, possui maior desenvolvimento devido à sua complexidade. Não se pode, contudo, medir este desenvolvimento. Pode-se interpretá-lo de um lugar que aponte as formações discursivas e ideológicas envolvidas na produção de tal discurso.

Não se pode, da mesma forma, dizer que tais formações sejam únicas. De fato, em um mesmo discurso entrecruzam-se diversas formações discursivas a ponto de indistinguírem-se. Por isso, para a Análise do Discurso, o material significativo da língua está em grande parte constituído pelo equívoco, a falha. Esses efeitos contraditórios surgem toda vez que se tenta garantir uma unidade do sujeito - unidade lógica e psicológica - mas não se consegue.

Essa confusão, segundo Authier-Revuz(1990)¹⁵ pode ser encontrada no discurso que toda pessoa faz sobre seres, objetos e eventos no mundo, porque, segundo sua formação discursiva, o conjunto de registros significantes (a memória socialmente construída) é o que determina que sentidos serão possíveis, e não outros, dentro dessa formação. O efeito de sentido que se forma entre os interlocutores é determinante, assim, das condições de produção do discurso.

A partir da separação entre heterogeneidade constitutiva *do* discurso, e heterogeneidade *no* discurso, esta nos ajuda a entender que os indivíduos se constroem como sujeitos, à partir de suas trajetórias históricas, concorrendo em possibilidade de combinação de “vozes” segundo seus contextos. A primeira distinção diz respeito aos processos reais que inscrevem sua materialidade significativa, os atos; a segunda, trata das representações (não menos reais) desse mesmo discurso, suas relações simbólicas com o mundo material.

Tais relações acontecem como se os sujeitos fossem a origem de seu sentido.

Na ilusão de se perceberem como sujeitos que expressam mensagens que são interpretadas por seus interlocutores, suas posições discursivas passam a significar o centro de suas identidades. Configuram-se na condição de confronto com si-próprias, com suas negações e contradições, englobando em seu próprio discurso, a “outras” vozes, das quais supõem se diferenciar.

A discussão proposta por Authier-Revuz, centrada no verbal, mais uma vez, servirá de extrapolação do discurso verbal para o “não verbal” ao assinalar a questão discursiva da ilusão do indivíduo como fonte geradora de sentido.¹⁵

Uma implicação dessa posição para a análise é a de que não se pode identificar a posição *discursiva* dos agentes com sua posição *sociológica*. Entende-se que para a análise de eventos que ocorrem em um espaço coletivo, como a rua, elementos da exibição dos programas, como a “câmera aberta” seja um exemplo. Após a exibição dos programas, o telão continua sendo utilizado para mostrar as pessoas que são entrevistadas sobre o tema do programa. Não há controle de espécie alguma quanto aos depoimentos. A participação, de acordo com o assunto, é intensa e são várias as pessoas que dão seu parecer, seja para confirmar a idéia proposta, ou para contestá-la.

Situações onde há ficção, jornalismo, depoimentos, reportagens, entrevistas ou apenas vinhetas institucionais da TV Maxambomba formam o conjunto da programação mensal exibida em Rancho Fundo. Todos esses assuntos podem ser ou não interessantes. Podem ou não comover as pessoas presentes para que expressem opiniões sobre o que assistiram. De modo que o envolvimento com a TV Maxambomba, bem como com qualquer outra “televisão”, acontece então em um plano não dependente das condições sociológicas propriamente ditas, mas sim das discursivas.

Ao produzirem o programa mensal, os adolescentes produzem sua auto-imagem, comentada pelos moradores. A visão que a TV Maxambomba dá ao bairro sobre ele mesmo, segundo seus moradores, de forma simultânea, expande e engloba tal imagem. Primeiro, por proporem para o bairro, uma produção de sentido até então não acessível aos moradores. Segundo, pelo fato de conterem as fitas de vídeo, não apenas os discursos sobre elas: seu “conteúdo” não possui uma voz apenas, mas muitas.

Assim, ao mesmo tempo, são projeções dos discursos do produtores e reflexos de sua comunidade para os moradores. O conjunto de discursos que constituem a produção dos Repórteres de Bairro/estagiários nas oficinas de vídeo pode ser pensado como memória discursiva desse grupo, ainda que proveniente de formações ideológicas diferentes.

4 COGNIÇÃO E EXPERIÊNCIA CULTURAL

Para que o desenvolvimento das capacidades de expressão dos Repórteres de Bairro ocorra, é necessário que haja um trabalho intelectual por parte destes. Inscrevendo-se na história, transformam suas posições enunciativas de forma crítica. Esta transformação ocorre para os sujeitos produtores de sentido, como uma *atitude* de uso do vídeo como instrumento com o qual podem então selecionar traços visuais e sonoros para “compor” uma narrativa.

Em decorrência, torna-se indistinguível para o sujeito tanto a naturalização de utilizar tal instrumento como uma extensão do olho e do ouvido, quanto a abstração de enxergar e ouvir seu significado materialmente.

A (re)constituição do ambiente a nossa volta, ou a percepção da “realidade”, é uma atualização feita pelo sistema nervoso de maneira constante. No dia a dia, não existimos em zonas “neutras”, vazias de percepção. Há sempre um *quem, onde e como* “dirigindo” a ação. Dessa maneira, tem sido tácito até agora, o fato de que “os adolescentes” são entes que andam, falam e têm práticas socialmente adquiridas.

Essas evidências de sentido, bem como outras, tais como "linguagem", "meios de comunicação", "memória", "som e imagem", por exemplo, mostram que a "realidade" é constituída em zonas de significação sem fronteiras fisiológicas ou perceptivas. Tais evidências, a princípio, levam a categorizar porções do real segundo critérios determinados cultural e socialmente. No entanto, perguntas como *onde* se está, o *que* se faz e conseqüentemente, *como* ou *quem* pensa que algo possa ser, são coisas sempre contextuais, que respondem necessariamente ao nosso comportamento frente uma situação específica.

Na presente formação social estudada, e em sentido restrito, nos meios de comunicação, constata-se que existem "posições enunciativas produtoras" que, a partir de seus lugares nestas instituições determinam uma visão, e não outra, dos fatos veiculados como "realidades" que serão tidas por outras "posições enunciativas interpretantes" como tal. Ou seja, tais imagens produzem efeitos socializadores. Como foi visto(cf: 2.1.2), de um ponto de vista discursivo, ambas as posições, produtoras e interpretantes, podem, e de fato convivem em uma mesma formação discursiva, já que esta se caracteriza pelo efeito dos "espaços logicamente estabilizados", dos quais todos temos necessidade.

Ainda que as mensagens da televisão estejam no plano social, planejadas para captar a atenção de milhões de pessoas, como uma extensão dos sentidos, estas tem seu uso personalizado, individual, e à medida que os indivíduos se socializam, adotam modelos gerados pelos meios de comunicação. Isto é feito, segundo a opção teórica adotada, na injunção que o indivíduo sofre pela ideologia para - desde sempre - significar como sujeito de *seu* discurso.

4.1 Linguagem e Percepção

A questão que coloca em suspenso as noções acima é a de *como* o que se conhece por "realidade" vem à tona para constituir de um sujeito que, ao mesmo tempo é interpelado pela ideologia, sendo dela instrumento de inscrição na história, mas pode assumir posições discursivas *diferentes* em contextos diversos. O que ocorre com a ideologia já que sua materialização nunca se dá de maneira *idêntica* entre dois sujeitos? É certo que estes são interpelados pela ideologia, ou seja, distinguem-se entre si, e a si próprios de outros segundo graus de familiaridade cultural e social.

Pressupõe-se que a condição humana, o que as faz pessoas, extrapola-se a si própria projetando-se ilimitadamente na linguagem, o que nos torna capazes de cooperar de forma material e simbólica uns com os outros. Esses usos têm a peculiaridade de se tornarem complexos a medida que se expandem os campos semânticos e lexicais que lhes dão existência. Logo, pode-se falar que há um desenvolvimento ontogênico da percepção através da linguagem, mais especificamente, das práticas discursivas que o sujeito traz em sua história.

Por desenvolvimento discursivo, então, se entende desenvolvimento cognitivo, tendo como pressuposto o fato de que *cognição* será aqui concebida de acordo com a proposta de Maturana(1980)¹⁶, como um fenômeno biológico auto-referido que se complexifica à medida que o organismo seja inserido socialmente no uso da linguagem como fator de constituição de sua subjetividade.

Acredita-se que seja um consenso na discussão entre cultura e natureza, o fato de que como seres humanos, possuímos um corpo *biológico* que está determinado a ser influenciado pelos aspectos *culturais*. Assim como também há já algum consenso sobre as funções biológicas que esse corpo exerce, tais como atividade motora ou pensamento. Ainda, é razoável que haja também concordância sobre o que nos faz, como organismos, pensar. Não há contudo, um ponto comum quanto ao *modus-operandi* dessas funções, de maneira a incorporar em um quadro de análise os usos que as sociedades lhes dão.

¹⁶ Maturana, H. *Biology of Cognition*, Mit Press; 1970.

Os anos mais deterministas do uso da biologia pelas ciências sociais ainda hoje estão presentes nas discussões acadêmicas sobre o assunto. Contudo, vêm surgindo alternativas aos dois tipos de reducionismo dos quais se pretende desviar o trabalho sobre estas questões: as metafísicas e os empirismos radicais.

As implicações metodológicas e os motivos teóricos (e ideológicos) dessa escolha se evidenciam pela indicação, por Maturana(*idem*), de que a arquitetura do sistema nervoso funciona como um sistema fechado, ou *auto-referido*, o que significa dizer que no plano cognitivo, ou discursivo (denominado como *linguajar* em sua teoria), qualquer percepção tem, como base, somente a história de perturbações as quais seu sistema respondeu através de compensações, e não a fisiologia do organismo que percebe. Diferente de considerar a linguagem como algo exterior, de um ponto de vista biológico, linguagem é considerada troca material, ou corporal de perturbações que o organismo realiza em seu linguajar.

Decorre daí o fato de que *todo* uso biológico da teoria autopoietica está restrito a demonstrar a virtualidade do sujeito como sujeito empírico epistemológico. Dessa forma, tal teoria encontra-se do lado oposto à demais teorias cognitivas que pressupõe um indivíduo e o conceito de teleonomia como estruturantes do processo cognitivo. Propõem-se com o uso de uma teoria da cognição, indícios de como o processo biológico que está sendo alterado todo o tempo pela cultura influencia na concepção de identidade e conhecimento.

Para Maturana¹⁷, a cognição como algo biológico, implica que noções como transmissão de informação, simbolização, denotação, sentido ou sintaxe, são *decorrentes* do fenômeno cognitivo. Por esse motivo, o que se passa na linguagem tem conseqüências no corpo. Dessa maneira a construção de um discurso subjetivo passa a fazer parte da história concreta de nossa existência.

Diferente das abordagens biológicas (ou biologizantes) anteriores em que cognição significava inatismo, a abordagem autopoietica ressalta que o sistema nervoso por estar construído de maneira fechada, interage *apenas* com seus próprios estados de atividade neuronal. Esta característica faz com que tais sistemas tenham como fonte de referência *processos internos* de atividade que ativam no organismo comportamentos adequados (produção, regulação, ativação, inibição, etc.) fundamentais para manutenção da integridade do sistema. Tais comportamentos, ou padrões de atividade, podem ser além disto, tomados como fontes externas de abstração, tendo como conseqüência novos estados de atividade.

4.2 Processos volitivos e televisão

¹⁷ Humberto Maturana, Metadesign.(1997)

A motivação necessária para mudança das condições coletivas e individuais no bairro só pode surgir de seus moradores, e não ser alcançada por eles ou trazida por outros. Se em contraste com uma suposta transmissão de conhecimentos, os agentes, e não apenas o que eles percebem registram, elaboram sua realidade a partir de suas formações discursivas, uma metodologia de pesquisa que objetive a sistematização dessa dinâmica de seletividade e agrupamento não pode concentrar-se no indivíduo a partir de “seu ponto de vista” mas sim no lugar(que é histórico e ideológico) de onde são produzidos como tal: o ambiente e seus padrões de interação mais gerais, comunicativos, culturais.

Essa abstração de consenso de comportamentos coordenados, uma vez produzida como linguagem e transportada para um outro suporte de significado, ou meio, torna-se cultura material. Entretanto, o que é interpretado não pode ser tomado como pertencendo ao ambiente, e sim ao domínio (cognitivo) de coordenação de consenso de comportamentos, sintetizados na linguagem formando um todo simbólico.

A produção de instrumentos então não está ligada a uma funcionalidade natural, dada no ambiente. Antes, trata-se de problemas gerais que encontram soluções específicas¹⁸. Uma outra consequência, social, é que como nem todos os povos desenvolveram soluções para o que outros achavam problemas, outros criaram problemas, à medida que iam desenvolvendo soluções.

¹⁸ Hall (1989) Define *cultura* como resultado do conjunto de ações que um grupo faz no ambiente.

Em uma situação onde a televisão esteja presente de forma ativa, significando que a pessoa que assiste está participando conscientemente do conteúdo do que a televisão exhibe, acredita-se que a percepção proporcionada por este meio (e também pelo rádio e a internet) tem o mesmo valor das interações consensuais de comportamento produzidas com a linguagem. Funcionam como a ilusão do sujeito, ao interpelarem-no. Não é raro telespectadores “desatentos” ou “emocionados” e mesmo “concentrados”, responderem a comentários do apresentador do telejornal, dos personagens da novela, dos discursos políticos, dos programas de esporte, ou mesmo comerciais.

Entende-se que cenas de impacto, notícias importantes ou dramatúrgicas, ganham uma dimensão emocional real, ou realizada na “interação” com o aparelho. Levando-se em conta que os estados de atividade neural são incessantes, e sua contingência em relação ao entrecruzamento orgânico é proporcional ao das superfícies efetoras/receptoras expandidas do organismo, quanto maior o número ou mais especializadas (descritas na linguagem) as interações que o organismo faz em seu meio, maiores serão as conexões, ou estados de atividade que o sistema nervoso terá que produzir. A consequência da combinação desses dois planos distintos é de fundamental importância, e corrobora (cf: 2.1.2) a interpretação que se pretende da compreensão audiovisual da televisão.

Mais do que a constatação de que indiretamente, e de forma não observável, o ambiente influi no sistema nervoso, deriva-se daí que tal recursividade de estados constitua uma interação entre meio e organismo que proporciona uma expansão da realidade básica e imediata¹⁹. A história ontogenética dessas interações entre organismo (incluído o sistema nervoso) e o meio é denominada de acoplamento estrutural²⁰ e entende-se que este acoplamento ocorra durante o contato com a televisão.

Uma outra consequência que o fechamento do sistema nervoso ocasiona é a indistinção entre realidade e ilusão. Sabe-se que nossa percepção é seletiva, e que não apenas o que captamos do ambiente torna-se perceptível. Fatores como nossas emoções, valores e lugares sociais são constituintes físicos do que é percebido.

¹⁹ Idem.

²⁰ “Cada vez que o comportamento de uma ou mais unidades é tal que existe um domínio no qual a conduta de cada uma é função das demais, diz-se que estão acopladas nesse domínio”, Maturana e Varela(1997:102)

A palavra percepção vem da expressão latina *per capire* que significa "por captura ", e leva com isto à compreensão implícita que perceber é capturar as características de um mundo independente do observador²¹. Supor que exista uma realidade para além do que se observa é admitir que, por exemplo, a televisão não crie, mas represente mundos, como foi sugerido anteriormente(cf: 1.1). O que obviamente dispensa toda sua construção processual e modeladora, mais do que registradora, devido a enquadramentos, microfones, luzes, e computadores...

Este ato descrito a partir da biologia é encontrado de forma mais concreta e observável em Messaris²² que, em seu estudo sobre a necessidade da educação visual, se pergunta sobre o modo como objetos (pictóricos ou reais) com diferentes representações podem ser designados pelo mesmo referente (sem perda da força semântica), e argumenta em favor de uma considerável correspondência na reação a figuras pictóricas ou suas imagens reais no dia a dia.

²¹ Maturana *op. cit.*

²² Messaris (1994; *apud.* Cook, 1981).

Mesmo em graus extremos de abstração, onde as figura não contêm os elementos estruturais visivelmente dispostos para sua compreensão, basta apenas a indicação, como no caso de um vértice incompleto apenas visível pelo traçado da linha. Novamente, o princípio de que perceptivamente (o que nem sempre significa de forma consciente) o sistema nervoso não distingue entre estímulos internos e externos: a visão de um objeto e a visão da representação desse objeto são tomadas para fins práticos (comportamentais) como equivalentes.

Exemplos dessa “ilusão de ótica” ocorrem quando, ao longe, tentamos reconhecer uma pessoa que está na multidão. Desnecessário dizer o número de tentativas, combinações e mesmo “descrições” que ocorrem até uma real correspondência entre o observado e o percebido, ou não. Equivale dizer que, como sistemas auto-referidos, sensorialmente seres humanos se “projetam” em suas próprias representações tanto quanto “apreendem” aspectos sensíveis do ambiente.

O olho humano possui cerca de 80% de sua visão periférica constituída por “complementos” do córtex visual. Não apenas esse²³, mas outros fatores fisiológicos contribuem para que o quê se enxerga não esteja necessariamente relacionado ao que se vê.

²³ Encontrados em Varela e Singer (1998) e mais especificamente em Singer(1990).

Está claro hoje em dia para os estudos em percepção visual, que o fluxo de atividade nervosa não é aquele tradicionalmente pensado: obtém-se um estímulo do ambiente que posteriormente é “processado” pelo cérebro. Repetindo, não há representações do ambiente no cérebro, e toda descrição deste torna-se produto da linguagem socialmente utilizada, ou discurso.

A relação socialmente estabelecida com a televisão baseia-se totalmente no aspecto emocional da existência humana. Só então todos os outros, do político ao educacional, tomam lugar na televisão. Produto histórico do desenvolvimento tecnológico da sociedade capitalista, esta extensão foi a primeira a realmente interligar os cinco continentes simultaneamente.

Mais que sua popularidade, que independe de seu conteúdo, um meio que sintetize a imagem e o som em um plano discursivo, ou socialmente significativa e ideologicamente direcionado, possui condições crescentes de expansão das possibilidades comunicativas, ou de coordenação de consensual de comportamentos.

A importância da teoria autopoietica para compreensão do paradoxo televisivo enunciado acima (cf: 1.1), será posta em questão ao se afirmar, mais adiante, que, como organismos auto-referidos, o próprio “conteúdo” da televisão deixa de existir, cedendo às “reações imaginárias” de quem assiste. McLuhan (1997), além de ter dito que a TV não tem outro conteúdo que sua forma, classificou-a como extensão do tato, e não da visão, devido à baixa resolução de sua imagem (à época) que resultava na necessidade de envolvimento.

Para ele, a TV não é uma extensão da visão porque sua forma baseia-se muito mais na percepção aurál do que na visual. Tem como expressão o modo icônico de apresentação, que diz respeito a espaços múltiplos, formas em mosaico, com ritmo entrecortado e pouca definição de produtos, mais processos. Existe, para ele, por parte do “telespectador” uma complementação sensível da mensagem televisiva. Essa derivação, ou complemento, mais que semântica, verbal ou imagética, retira exatamente do vazio interpretativo essa possibilidade de existência pela qual se reitera continuamente.

A “audiência” compreende claramente que o sentido na televisão emerge de processos, como um filme, uma telenovela, um noticiário ou uma partida esportiva, aonde o tempo passa. Levando-se em conta que para ver uma imagem na TV é necessário que a luz atravesse o tubo e não seja projetada nele, concorda-se com Mcluhan quando diz que “o espectador é a tela”²⁴.

²⁴ Mcluhan, (1997: 351).

Certo é, também, que não foi previsto por ele os usos decorativos, ou a expansão destes, como o *zapping*, ou a simples companhia despreocupada do aparelho ligado. Contudo, há uma outra característica que deve ser mencionada.

Desconhecendo completamente o trabalho de Maturana, Mcluhan diz que em seu livro "Os meios de comunicação como extensões do homem" que os instrumentos elétricos utilizados para transmissão de mensagens são " uma extensão do sistema nervoso", o que hoje de fato, e não apenas, em potencialidade, torna o planeta intercomunicável através de redes, tais como as do sistema nervoso.

A televisão passa a significar enfim, o estágio mais recente de um processo de mudança no regime cultural de percepção que se instaura de maneira tecnológica nas sociedades capitalistas.

5 DISCURSO E IMAGEM

A criação de um instrumental de análise da mensagem videográfica compreende os componentes verbais e visuais em suas condições de produção como discurso. As relações entre as diferentes significações estabelecidas pela interdependência semântica da imagem e do som não são conhecidas na totalidade, embora haja evidências dispersas de que esse processo ocorra (cf: 2.1.3) de modo socialmente construído.

O discurso tem modos de expressão que metacomunicam o acontecimento, confirmando ou negando, e produzindo então uma *sinestesia* que se caracteriza em um todo coerente. Em uma conversação, por exemplo, os aspectos não-verbais são inseparáveis do conteúdo "linguístico" - ainda que latente - da mensagem. Os aspectos rituais dessa conversa, são responsáveis pelos espaços logicamente estabilizados produzidos discursivamente.

Não se pode dizer o que não se sabe como dizer, e não se pode ver o que não se sabe onde olhar. Essa complementação dos canais de comunicação/percepção tem levado a interpretações que deslocam o problema da significação e da referência visual/verbal ora para um lado, ora para outro. O objetivo proposto aqui não é o de apontar insuficiências em tais análises, mas evidenciar que em maior ou menor grau, todas tratam de um só objeto.

5.1 Conhecimento, Repetição e Interpretação

Registro videográfico é o processo pelo qual impressões magnéticas de luz e som, são traduzidas pela câmera e microfone, em sinais decodificáveis que recuperam o campo visual do que foi focalizado pela lente, e aural, do que foi gravado pelo microfone durante o registro. Este campo corresponde aos aspectos temporais e espaciais da imagem e do som. Uma vez registrados, as imagens e os sons presentes no momento se transformam em sinais gravados em fita magnética, que pode ser reproduzida em dispositivos adequados. Através da conversão de sinais que codificaram luz e som, estes podem ser reconstituídos de modo a reproduzir os traços principais dos elementos registrados.

Pode-se gravar som e imagem separadamente ou não. Pode-se gravar além dos objetos da "realidade", a reprodução dos sinais de outra fita magnética. Isto pode ser feito durante, ou após o momento em que é feito o registro. Pode-se, ainda, gravar os objetos da "realidade" , e transformá-los com outros objetos, reais ou não. Ainda, pode-se não registrar-se absolutamente nada, e produzir, somente à partir de sinais que são traduções de si mesmos, imagens e sons da "realidade".

Decorre daí, que o vídeo apresenta ao menos duas "realidades básicas" distintas. A primeira em que o que se registra é visto instantaneamente e, ao fazê-lo, passa-se a enxergar mediatizadamente, ou pela antecipação do que vai ser registrado. Registra-se o que se pretende que seja registrado, mostra-se o que se pretende que seja mostrado. A segunda "realidade" então é uma consequência desse primeiro estado, que se configura mediante tal situação de antecipação. A ilusão de que o registro seja, de fato, a "realidade", pressupõe que o "alto grau de representação" do vídeo preserve a "realidade"(cf: 2.2), de todas as demais descontinuidades que são necessárias para tal registro.

Para que o vídeo possa conter tamanho grau de abstração a ponto de ser confundido com a "realidade", é necessário que haja uma educação dos sentidos, com o objetivo de torná-los aptos a interpretar o que acontece (ou que deve acontecer) quando se utiliza um dispositivo de reprodução. De maneira tal que coisas como transições narrativas, mudanças temporais e espaciais, enquadramentos e encadeamentos não são percebidos sem educação prévia. A utilização desses graus de aprofundamento de leitura e da construção da imagem e som, articulados, chama-se edição.

Por edição, concebe-se que através da utilização de diferentes sinais pode-se produzir indefinidamente novas composições audiovisuais. Essa (re)composição de uma elementos narrativos constituída de trechos diferentes²⁵ de uma mesma fita ou não, produz um discurso que pretende ser coerente nas relações que estabelece entre estes elementos. Se, tanto para compreensão, como para produção são necessárias operações mentais que organizem a experiência, a edição pode ser pensada como um processo de aprendizado, na medida em que existem vários níveis de leitura e logo, de produção, ou "escrita" ,de um discurso videográfico.

A situação em que ocorre a edição das oficinas temáticas de vídeo se caracteriza pela presença de um estagiário que opera o equipamento(que devido à complexidade de seu uso e o pouco tempo da oficina, não pode ser operado pelos participantes) e mais o diretor, produtores e editor da equipe de participantes. Anteriormente, durante o cronograma da oficina, estes tiveram noções básicas de manipulação da imagem e som, da possibilidade de recorte do material bruto durante as gravações, bem como da possibilidade de inserção de outros registros e de animação computadorizada ou manual.

²⁵ Pode se usar também o mesmo trecho repetidas vezes para ênfase.

O que se caracteriza então é a situação onde há uma problemática posta, que está para além das capacidades de operação mental requeridas para a construção do discurso audiovisual. Entretanto, trata-se de uma situação de ensino. Um situação de ensino pressupõe que há alguém que não possui conhecimento que outra pessoa está ali para ensinar. O modo como esse conhecimento pode ser reproduzido por quem aprende, no entanto, não é algo claro. Nada garante que a interação periódica entre participantes e estagiários nas oficinas promova tal aprendizado.

No projeto enviado pela TV Maxambomba a escola onde ocorrem as oficinas²⁶, o objetivo da oficina é o de "Sensibilizar o olhar do jovem, na busca de uma visão mais crítica a partir da leitura de produtos de televisões comerciais e comunitárias. E promover um conhecimento técnico na produção de vídeo, ou seja a escrita, podendo assim contribuir para a formação de jovens mais atuantes no exercício de sua cidadania"²⁷. Possui ainda como objetivos específicos: a) desmistificar o conceito da produção do audiovisual; b) despertar para um olhar crítico diante da programação de TV; c) propor aos adolescentes e jovens o entendimento do processo de produção de vídeo; d) possibilitar jovens a utilização de técnicas de produção de vídeo, como forma de comunicação; f) produzir um programa de até 10' e g) exibir o programa para os outros membros da escola.

²⁶ Objetivos tomados do projeto Comunidade Solidária onde está sendo desenvolvido uma oficina de seis meses para os alunos de um CIEP em Rancho Fundo.

²⁷ Trecho do projeto proposto ao CIEP onde ocorrem as oficinas.

Tomaremos a situação de *edição* das oficinas como acontecimento discursivo que pode ser considerado uma situação educativa, ou de aprendizado. Acrescenta-se a esta concepção da edição como situação de aprendizagem, a experiência emocional dos participantes, ou seus aspectos simbólicos de atuação.

Se toda atividade humana produz em maior ou menor grau, comportamento simbólico por estar organizado na linguagem, quanto mais institucionalizados os elementos da situação, maior o grau de simbolismo presente. Por ritual aqui, se entende a situação onde duas ou mais pessoas realizam um encadeamento de ações que prevê um começo, meio e fim. Tal encadeamento deve obedecer a regras que preexistam ao acontecimento e que possam ser reproduzidas depois dele.

De um ponto de vista antropológico esta situação de grupo descrita caracteriza um *ritual* e, como tal, torna-se uma zona intermediária de simbolização. Intermediária porque todo ritual pressupõe uma passagem²⁸, um atravessar de um estado ao outro. Assim é em cumprimentos, saudações (rituais verbais), dança, esportes (gestuais) e todo tipo de atividade humana. Para que essa dinâmica se efetive, uma intensa colaboração dos sentidos ocorre, dessa forma, os canais de comunicação formam um todo impressionante que proporciona tal efeito.

²⁸ Para uma discussão propriamente antropológica dos rituais em aspectos comunicativos ver Leach (1975: 17).

Os aspectos simbólicos influenciam não apenas na forma, a maneira como os participantes que aprendem o processo videográfico, mas também como é ensinado pelos que ministram as oficinas. Esta questão será tratada do ponto de vista dos aspectos geracionais do desenvolvimento na aprendizagem, discutidos por Vygotsky(1989).

Após apresentar, em 1924, as teorias correntes dessa relação, sintetiza três pressupostos: 1) de que os processos de desenvolvimento são independentes do aprendizado, 2) os processos de desenvolvimento são aprendizado e 3) os processos de desenvolvimento são interrelacionados. Discorda dos três e propõe que o desenvolvimento pode ser dividido em desenvolvimento real, como aquele que a criança já possui, e desenvolvimento potencial, que a criança tem capacidade de adquirir, mas que ainda não possui, e que se encontra em maturação cognitiva.

Ao situar a relação entre desenvolvimento e aprendizado como um processo e não como um conjunto, Vygotsky desloca o problema da transmissão de conhecimento para o problema da imitação, ou da reprodução deste. Com isso situa-se na posição de afirmar que o aprendizado decorre das operações que a criança interpreta do ambiente, da sociedade, e não da vontade de um suposto agente capaz de efetivar tal transmissão. De fato, afirma-se com Vygotsky, que esse processo de desenvolvimento não cessa e é contínuo durante a vida.

Não se quer dizer com isso que se aprenda por mimetismo, mas sim, como propõe Orlandi (1998), por um trabalho de filiação de sentidos que a memória discursiva de quem aprende efetua nesta repetição. Ainda, que esse repetível é inerente a qualquer discurso, por se situar em uma esfera de sentidos anterior e exterior ao sujeito da enunciação.

Como diz Pechêux (1988), o encobrimento ideológico que a língua opera como instrumento social de institucionalização da "realidade", ao interpelar o indivíduo como sujeito de um discurso qualquer, faz com que seu *esquecimento*²⁹ produza uma identidade entre o que é dito e quem diz, de modo que isso apareça para seu interlocutor como uma posição enunciativa(que se identifica como tal), que delimita um sujeito e seu *status* social correspondente.

Isso não impede que o aprendizado tenha validade. Na "realidade", se todos os discurso *partem* do mesmo, não significa que eles *cheguem* ao mesmo. Logo, existe, como diz Pechêux, um deslizamento de sentido por parte do sujeito da enunciação, ou interpretante, que por sua historicidade, propõe sentidos de acordo com o conjunto de interdiscursos(repetição) que o constitui em sua formação discursiva .

²⁹ O que para Maturana acontece devido ao fenômeno cognitivo.

O trabalho das oficinas pode/deve ser considerado como situação educativa onde então, aplicando a definição de Orlandi (1988), como trabalho de cada participante com sua memória discursiva, acontece a repetição histórica. Se o vídeo se constitui de registros que podem ser reunidos (cf: 2.1.3) espacial e temporalmente, cabe aos participantes, organizar tais registros de acordo com suas memórias, evitando assim, apenas a repetição empírica que idiotiza, e a repetição formal que domestica.

5.2 Imagem, Memória e Interdiscurso

Embora haja na formação social estudada, o bairro de Rancho fundo e seu contexto mais amplo, social e geográfico, preponderância dos aspectos verbais sobre os não-verbais, uma tácita e *não-sonora* quantidade de significantes visuais é retida na memória como parte das palavras e sons a que são associadas. Davallon (1999) indica um duplo papel da imagem em ser retida como significante por um lado, e ser *retentora* de significado por outro, à diferença da palavra, que *remete* ao significado.

A extrapolação do discurso verbal para formas não verbais servirá para argumentar que a significação, e a compreensão não podem, de fato, se realizar apenas por um canal (Poyatos,1994) mas por vários, perfazendo um conjunto de significados que se intra/intercomunicam (sociedade vs. indivíduo) para nos dar uma atualização incessante do ambiente percebido. Há ainda, sobre esta propriedade de "atualização" dos sentidos, indicações (Orlandi,1996) que apontam claramente que essa dialogicidade do discurso verbal, em nossa sociedade, subordina, em grande parte, outros canais de comunicação não verbal.

Portanto, uma ampliação da Análise do Discurso para a imagem³⁰ servirá aqui para sustentar que assim como na fala, na produção audiovisual se pode diferenciar elementos significativos *não verbalizáveis em si*, mas que podem significar segundo sua própria materialidade.

Segundo esta divisão dos modos de significação proposta, o regime de significação baseado no registro semântico se aplica a palavras (como cultura) e a imagens (como um quadro da Renascença), mas somente as palavras podem operar nos dois modos simultaneamente. Com palavras, pode-se sempre descrever uma imagem. Diante da imagem obtém-se uma compreensão tanto "local" quanto "global" de seu significado.

³⁰ A partir daqui, grande parte do instrumental teórico e analítico proveniente da Análise do Discurso é retirado de Souza(1997) que propõe para a imagem, elementos contidos na própria materialidade desta, e não em sua interpretação verbal.

São essas associações que permitem fundamentar a abordagem proposta por Messaris(*op. cit.*), e deduzir que não se pode distinguir entre o efeito de sentido (o que nem sempre é percebido) das características do ambiente físico e a projeção desse ambiente em um suporte representativo. Dito de outro modo, é a memória de uma experiência que suscita (discursivamente por que expressa de maneira social) novamente em nós a sensação que a imagem produz na experiência. Como nota Ferrés (1991), uma imagem bela é facilmente confundida com a imagem de algo belo.

Argumentei que o vídeo é um instrumento. De maneira semelhante, buscou-se equiparar as discussões sobre os campos de significação da imagem e do som, com o objetivo de propor um instrumental de análise da produção videográfica do grupo de moradores do bairro de Rancho Fundo. Para tal, baseou-se o instrumental, a princípio, no conceito de discurso como prática significativa instituída. O uso desse instrumento permite então registrar de maneira representacional traços da "realidade" observável que são duráveis no tempo e espaço, a materialidade do discurso, expressa em cultura material.

Se o vídeo pode então ser utilizado para produção de memória sobre um determinado assunto, é porque há uma organização *anterior* e *exterior* ao que é produzido e que significa a cada vez que esse sentido é evocado. É o que Pechêux (*idem*) propõe, ao falar da necessidade de *espaços logicamente estabilizados*, onde as "imperfeições" são niveladas como parte de um todo coerente afetado por perturbações na forma.

Tão institucionalizado está o mundo cotidiano, que as relações interpessoais não escapariam ao mesmo fenômeno. Assim, os papéis sociais tornam-se super valorizados, porque desligados de sua atribuição para com as outras posições discursivas.

Em uma das propostas de divisão analítica entre memória coletiva e história, Davallon (idem.) argumenta que o papel da imagem como dispositivo na memória de uma coletividade para afirmar que os espaços logicamente estabilizados é de tal forma, que o discurso sobre eles garante uma unidade para além do que significam individualmente.

É preciso mais que seu registro para que possam significar de maneira simbólica. É necessário, também, que esse algo de além, esteja *em uso* e que o modo como esse uso é concebido (suas instruções) sejam passíveis de reprodução, ou ritual. Resultando que a memória coletiva- diferente da história- não ultrapassa o grupo, não têm validade fora de sua comunidade de uso. Essa memória socialmente construída se desfaz assim que deixa de ter uso, ou seu grupo ser reconhecer como tal.

Claro está, que as evidências do sentido e do sujeito, aquelas que podem ser inferidas pelos outros interpretantes, têm papéis fundamentais a cumprir nesse processo. Faz parte da contradição e incompletude dos sujeitos recorrerem ao interdiscurso, de onde os interpretantes retiram seus sentidos, sempre a partir de suas posições de interpretação. Sendo assim, a “fonte” desse imaginário é também a própria possibilidade de significação, seu entorno, ao produzir sobre as determinações históricas de onde vem esse “dizer”. Retém-se, então, o que se dá a conhecer como história, ou ao que é a memória coletiva instituída enquanto tal. Esse processo acontece sempre que um determinado sentido se institui no grupo de modo que este queira perpetuá-lo.

Para os Repórteres de Bairro, a constituição de uma memória societal torna-os, através do trabalho de significação, autores de sua “realidade discursiva” produzida no vídeo. Proporciona-lhes, como diz Pechêux³¹, o direito de se constituírem em produtores de sentido, diferenciando-se da maioria da qual faziam parte, a dos interpretadores.

³¹ Idem.

5.3 Edição como processo discursivo

A análise de um discurso audiovisual partirá da etapa de edição na produção videográfica. Entende-se que o uso instrumental dos signos, símbolos e sinais de maneira comunicativa, como é a situação de edição, determina as possíveis construções de sentido de acordo com suas formações discursivas. O conjunto de discursos que os constitui tais signos e símbolos historicamente situa sempre a mensagem produzida em uma posição ideológica singular.

Os encadeamentos de imagens e sons propiciam metodologicamente uma possibilidade de decomposição real (não literal, mas interpretativa) do significado que permite demonstrar a interdependência semântica através dessa marcas dadas ideologicamente.

A aplicação dessa hipótese é confirmada pelas anotações da observação direta sobre o processo produtivo de tais discursos durante a edição, pelos comentários descritivos (fitas de vídeo), material impresso (relatórios de avaliação por parte do CECIP/TV Maxambomba) e relatórios de auto-avaliação da equipe de três estagiários. Tais materiais indicam que nessa etapa do processo, há o desenvolvimento de um "discurso sobre si" expresso em vídeo, ou a criação de identidades.

A possibilidade de combinação de trajetórias, desencadeando processos de intercâmbio entre moradores e a ONG, se bem agenciados, pode constituir novos significados materialmente objetivados (provenientes das prática de interação) para o desenvolvimento do bairro. Sendo a dinâmica das oficinas de vídeo baseada nesse princípio comunitário (de trajetórias diferentes), espera-se interpretar como os participantes resolvem as dificuldades que encontram na produção videográfica durante a situação de edição.

O método consiste em considerar a capacitação para produção e acesso aos meios como um ritual, ou o momento de edição por um lado e o de exibição por outro, zonas de transição simbólica.

Será defendida uma hipótese que se baseia no princípio de que “o comportamento só pode ser entendido como a história do comportamento”³². Isto significa que toda dinâmica das oficinas tem que estar inserida (e ser interpretada) em uma dinâmica anterior, pertencente à própria situação dos participantes.

³² Noção tomada de Vygotsky (1989: 9)

Em seu livro "A formação social da mente" Vygotsky(1989) buscava, em 1924, superar o behaviorismo e sua concepção inatista do aprendizado, a qual supõe que a capacidade de elaboração cognitiva seria uma questão de estímulo/resposta. Tentou dessa forma conciliar um método pedagógico que se fundamentasse nas "funções psicológicas superiores" como produto da atividade cerebral. Para isso, usou o fundamento do materialismo histórico como base para afirmar que, assim como através da história filogenética, o uso de instrumentos alterou o ambiente de maneira propositiva diferenciando a espécie, o uso dos sistemas de signos, ou sua história, altera o padrão de interação social entre os indivíduos.

O objetivo de Vygotsky era desenvolver uma "teoria-método" baseando-se em seus experimentos que sugeriam que: a) a fala é tão importante quanto a ação pois fazem parte de uma função psicológica complexa dirigida para uma finalidade e, b) quanto mais complexa a ação, mais a fala é essencial. A fala, a visão e as mãos constituem um todo perceptivo (que Vygotsky reconhece provocadores da internalização do campo visual) que orienta o comportamento caracteristicamente humano.

A fala, possui ainda uma característica que a torna unicamente humana: a de controlar o próprio comportamento, ou seja, estar ciente das transformações simbólicas (conceituais) causadas no ambiente e usá-las para auto-reflexão. Mas, para o presente propósito, de aproveitamento da sinestesia do vídeo, que outro meio senão um propriamente imagético, e não apenas lingüístico poderia também realizar, ou enfatizar esse processo baseando-se nas “funções psicológicas superiores”? Assim como a fala, argumenta-se que o vídeo possui qualidades (tanto visuais quanto verbais) que podem ser utilizadas para auto-reflexão, à medida que o registro, edição e exibição sejam concebidos para essa finalidade.

Acredita-se que a convergência dos processos educacionais e aspectos rituais está sintetizada na situação de edição dos adolescentes. Primeiramente há o ambiente onde o ritual ocorre: uma sala com vários equipamentos que não constituem uma situação cotidiana dos participantes.

A imersão em tal ambiente implica assumir uma posição discursiva diferente da que se ocupa a maior parte do tempo. Além do plano material, a edição tem a propriedade simbólica(como recurso de sua linguagem)de fazer transições narrativas que a imagem ou som naturais em si não realizam. Logo, os significados, ou sua possibilidade de construção, se expandem em proporção as extensões usadas para sua criação.

A questão, então, não é a das relações sociais, mas sim a das relações de produção. Este ponto é importante por fundamentar o argumento de que, ao se propor o estudo dos padrões de comunicação que ocorrem em um determinado grupo, não se pretende estudar o que seus agentes *pensam* dessas relações, mas sim o que *dizem* nessas relações, como produzem um discurso que está inserido em um fluxo mais amplo de significação. Sua inscrição como sujeitos no processo coletivo de criação.

A abordagem teórica pretendida até agora tem se baseado no pressuposto de que para analisar a produção audiovisual comunitária em contraste com a influência dos meios de comunicação na população que os consome, é necessário compreender a maneira como as extensões modificam o comportamento desta, ou sua capacidade de elaboração da realidade. Em seguida, saber como a dinâmica desse conjunto de comportamentos está organizado (culturalmente) na forma de discursos (audiovisuais) na sociedade. Como estão dispostos imagetivamente os procedimentos que tomamos na vida real para nos orientar socialmente?

As relações sociais são expressão do modo de produção de uma determinada sociedade, não sua origem. As sociedades estão constituídas, em relação aos sujeitos que a compõem, de inter-relações contraditórias que tanto podem ser promotoras da dinâmica que mantém a coesão social como podem ser desagregadoras desta mesma dinâmica. Indicar que as relações sociais se sucedem aos modos de produção de significado, como expressão deste, é dizer apenas que toda atividade enquanto forma discursiva, está inserida em um conjunto de práticas com as quais se relaciona materialmente.

A diferença reside, ainda, no fato de que tomar a produção discursiva como trabalho humano, com suas implicações cognitivas, requer admitir que essa produção está regulada, de maneira bem específica, por regras instituídas(cf: 2.1) socialmente. Portanto, pode-se falar de relações sociais - e as posições ocupadas nessas relações - ou pode-se falar de modos de produção.

A produção videográfica em situação de edição é um jogo de signos. A possibilidade de colocar dois segmentos distintos para formação de um contínuo semântico pode ocorrer com trechos de uma mesma seqüência de fita, recortada em uma ordem diferente da registrada, ou conter trechos de fitas de registros diferentes. Isso permite que seja construída uma seqüência com um novo sentido, outros discursos.

Semelhante à noção de “mesmo” em análise do discurso, a qual indica que toda fala pode ter seu sentido parafraseado, e dessa forma ser passível de uma recriação, ou renovação, o vídeo, que por ser um suporte magnético, permite a transferência, síntese e divisão sobre os trechos de fita, que aqui podem ser comparados com os “operadores discursivos” de uma “proposição” , tomados em sentido concreto em relação ao significado produzido neste suporte: a possibilidade de combinar registros magnéticos que quando expostos transformam sons e imagens distintos em uma narrativa única.

Esse efeito narrativo, entretanto, não está propriamente na ordem projetada. A maneira como essa seqüência é construída tem limites interpretativos por parte de quem a decodifica. A implicação desse limite é o fato de que o significado emergente de dois ou mais trechos sintetizados em um novo suporte, só se constitui com a participação ativa do “público” a quem se dirige.

Todo processo de edição obedece a esse princípio, o de transformar-se em metadiscurso de quem edita. Filmes, por exemplo, a cada dia obtém da tecnologia, maneiras cada vez mais sofisticadas de colocar objetos, pessoas e eventos distintos em um *continuun* semântico. Os efeitos especiais, as técnicas de corte, repetição e tratamento da luz e forma, possibilitados pelos computadores, transformam a imagem e som não mais em registros, mas em pura abstração que ao invés de “efeito” da edição, torna-se “ fonte” de tal processo, criando e potencializando significados.

A edição tem a propriedade de fazer transições e construções narrativas que a imagem e o som em si não realizam. O aparecimento do registro videográfico poderia ser comparado ao da escrita. Como ela, o vídeo tem por função inscrever (magneticamente) em um determinado suporte, acontecimentos e percepções da realidade sensível.

Como a escrita, o vídeo coordena (na cultura que o criou) os dois principais canais de comunicação: a visão e a fala. Como a escrita, essa apreensão do real não é total, e sua incompletude força a operação de abstrações mentais que dêem conta do sentido como um todo coerente. Juntos, a visão e a fala compreendem grande parte de nossos sentidos, e através deles demarcamos nossas posições no meio. Embora haja outros canais, pode-se dizer por dedução, que estes se subordinam aos dois primeiros. Os sentidos e sua percepção são seletivos e funcionam em sintonia com a cultura em que foram adaptados para regulação do indivíduo no mundo.

A edição, tomada como processo simbólico, tem por partida critérios subjetivos que pretendem ser generalizáveis para um determinado grupo, e critérios objetivos traduzidos na tecnologia de edição que permite efeitos mais ou menos "realísticos". O uso de câmeras de vídeo e computadores para manipulação de imagens começa a tornar hoje o que era exclusividade de instrumentos pertencentes a grupos fechados na sociedade, e acessível somente a *iniciados* dentro da instituição, operando segundo seus critérios.

Telejornais, telenovelas, programas de auditório humorísticos e mais obviamente documentários, fazem a transparência de seu discurso parecer de acordo com o que é visto, dando o efeito de sentido desejado e, possivelmente, visando à homogeneização dos possíveis sentidos atribuídos pelos telespectadores. Certamente situações onde uma reversão desse processo ocorra existem, e estão crescendo, mudando tendências sobre os conceitos de massa, público, privado, coletivo e individual.

Enfim, tais acontecimentos ocorrem em uma esfera de sentido socialmente constituída, o conjunto de comportamentos compartilhados por seus membros. A organização histórica desses comportamentos acontece segundo princípios que são inacessíveis de forma imediata pelos membros das gerações posteriores ao estabelecimento do processo organizativo.

Quando algo é feito coletivamente, pelo fato de que “é assim que se faz” ou pela “maneira certa”, ou ainda “sempre foi feito assim” porque “assim que foi ensinado” estamos diante da tradição, ou a reprodução no tempo e espaço de práticas de conteúdo simbólico. Contudo, o significado acumulado de tais práticas sociais ganha sentido em virtude de sua atualização, ou objetividade interpretativa.

Considera-se a edição como um processo discursivo. E afirma-se que podemos considerar, em decorrência, que o efeito de sentido de tal "proposição" está situado em uma determinada posição enunciativa caracterizada por estar socialmente, como toda proposição, ideologicamente constituída. Pelo mesmo princípio, pode-se afirmar também que seu sentido emerge da materialidade de seu uso, ou das relações sociais que o constituem em sua história de produção.

Nessa materialização da descrição de uma "realidade", retém-se, ou inscrevem-se materialmente os padrões de ondas visuais e auditivas, mas não se detém o significado simbólico de suas relações. De modo que o objeto que contém o registro audiovisual significante ganha, e não apenas propõe sentido quando utilizado. A designação desses objetos é constituída de acordo com a diversidade de interpretações que podem mudar na história de um, ou de vários interpretantes.

Por um lado, sendo a constituição significativa do objeto videográfico propositiva, ou para além de seu registro material perceptível, afirma-se que uma situação de interpretação por suas características inerentes, tem total variabilidade semântica.

Pode-se afirmar que, como em todo processo discursivo, a significação “individual” é socialmente construída. Contém formações imaginárias que independem do significado que lhes é conferido, e podem, por isso, inserir-se em outros contextos significativos. Possuem motivações históricas que são inacessíveis diretamente. Por outro, são mediadas por instrumentos de evocação destes estados “originários” em práticas significativas. Estas práticas ocorrem em um contexto social que independe de sua existência, mas que as determina em sua formação discursiva.

A produção de instrumentos para mediação das funções simbólicas de representação, tem sua história na evolução das técnicas instrumentais e o vídeo é uma de suas etapas mais recentes. Faz parte da tentativa de transportar para um material diferente do percebido, a aparência do que se percebe. Assim como é possível inscrever, em uma pedra, indícios do voo de um pássaro, inscrever em um papel a história de um determinado ponto geográfico, descrevendo peculiaridades do local, pode-se inscrever em uma fita magnética, parte das ondas que constituíam as imagem e sons de um determinado momento e lugar.

A situação de registro ocorre então em um ambiente que lhe cerca. O uso instrumental da câmera e do microfone possibilitam apenas uma apreensão parcial deste ambiente. Tanto mais parcializada por ser produzida por sujeitos cultural e socialmente diversos. De modo que assim como não existe o “mesmo” registro de uma situação para dois sujeitos distintos, não pode ser produzida a partir do mesmo instrumento, uma “mesma” interpretação do foi registrado. Portanto, seu registro e sua interpretação estão sujeitos às condições de produção de significado, ou sua cultura.

Ao reter materialmente as impressões simbólicas, interpretadas em um outro suporte externo, a percepção “interna” do ambiente, a experiência socialmente organizada através da linguagem constitui um objeto que tem seu uso determinado pelo seu conteúdo. Toda produção humana tem uma dimensão simbólica. Produzir um vídeo é representar através instrumentos um determinado acontecimento no tempo e espaço, resultado de um processo produtivo de práticas socialmente constituídas ou instituintes.

A medida que essas práticas vão sendo instituídas através de rituais (institucionais) que as confirmam como “reais” simbolicamente, tornam-se parte das identidades pessoais que as expressam publicamente. Como isso não acontece linearmente, senão pela irregularidade das relações sociais, o critério de instituição dessa ou daquela prática está necessariamente subordinado à manutenção do sistema. Isso implica que a forma como essa institucionalização ocorre é produto das relações estabelecidas pela sociedade como um todo, sua cultura.

6 SITUAÇÕES DE ANÁLISE

Os exemplos apresentados constituem acontecimentos discursivos. Logo, sua interpretação não está baseada em argumentos estritamente sociológicos mas sim discursivos. Significando que foi buscada a marca autoral, o processo ideológico de interpelação de produção de sujeitos. Ressalta-se ainda que tais exemplos são , como foi dito (cf: 2.1) interpretações que se pautam não nas posições sociológicas como tal, mas nos acontecimentos discursivos estabelecidos pelos adolescentes .

Sendo exploratórias, as análises variam em seus *corpus* e enfoque interpretativo. Vão do rastreamento de construção de posições enunciativas, criadas através da edição da identidade, até a inscrição de acontecimentos discursivos que emergem do equivoco, da falha. Buscam as filiações de sentido que as práticas discursivas sobre Rancho Fundo constituíram.

6.1 “A escola”

Um exemplo atual na equipe de estagiários mostra de que maneira entende-se que o vídeo pode materialmente ser (re)significado segundo um discurso próprio. A situação de edição, na construção do discurso videográfico pode ser utilizada de maneira educativa na construção da auto-imagem, ou para melhoramento das condições objetivas de qualidade de vida do bairro. O contexto é uma das oficinas de vídeo, que foi realizada durante o segundo de 1997 no colégio estadual Maria Emília, no bairro de Rancho Fundo.

O assunto que os participantes da oficina editavam, na sede da TV Maxambomba em Nova Iguaçu, era “gravidez na adolescência”. Os lugares de produção(editor, diretor, produtor, câmera.) já haviam sido escolhidos. O diretor-participante, estudante e filho da merendeira da escola, diz ao editor (que pertence à equipe de estagiários e somente opera os equipamentos para a editora-participante, que decupou previamente e organizou em conjunto com a roteirista-participante o argumento) quais cenas devem ser encadeadas. Em um determinado momento, há uma seqüência de entrevistas sobre o assunto.

Pergunta-se, no vídeo, qual o “motivo” do alto índice de natalidade entre as meninas abaixo de dezoito anos. A diretora da escola tem seu depoimento pautado para inclusão pelas editoras e roteiristas participantes.

O diretor-participante, entretanto, não gosta da escolha e decide alterar a seqüência e duração deste depoimento. O que é editado assume a seguinte forma:

- *“O que a senhora acha da gravidez na adolescência?”*

A diretora faz uma expressão de perplexidade, uma pausa de dois segundos e meio aproximadamente, e responde com a face admirada):

- *Bem, eu...(pausa) acho que é uma coisa séria e que deve ser prevenida(e continua o depoimento)*

Em seguida o diretor altera a frase da diretora, inserindo depoimentos de uma outra pessoa(professora) com uma entonação e palavras mais incisivas como:

- *Olha, isso é uma questão de responsabilidade dos adolescentes que tem informação mas não a usam de maneira a evitarem ter problemas(e continua em tom alto e apressado)*

O resultado, depois de debatido, ironizado (entre editora, roteirista e diretor participantes) chega a forma consensual:

- *O que a senhora acha da gravidez na adolescência?*

- *Bem eu acho que (expressão de perplexidade e pausa prolongada).*

Corta, em seguida é inserido o depoimento da professora:

- *É uma questão de responsabilidade dos adolescentes que tem informação mas não a usam de maneira a evitarem ter problemas(...)*

Corta, volta o depoimento da diretora, contrastando com a quantidade de informação e relevância do depoimento anterior:

- *É uma coisa séria e que deve ser prevenida (em tom vago e lacônico)*

A modificação da seqüência prevista, do ponto de vista do diretor-participante, ganha valor na identificação processual do produto. A maneira como é constituído o discurso videográfico posiciona socialmente dois status distintos e antagônicos: o filho da funcionária torna-se definidor da identidade da diretora expressa no vídeo. Alteram-se as posições, e o efeito de filiação de sentido que é dado pelo diretor-participante assume agora uma auto-imagem positiva frente a uma dada situação concreta. Longe de concordar com os métodos de resolver as implicações ideológicas que essa passagem mostra, evidencia-se o poder de expressão (e logo de identificação) que o vídeo tem ao definir simbolicamente as identidades sociais em jogo na produção.

Acredita-se que em situações rituais, como é interpretado o processo de edição, haja uma passagem de um estado ao outro, caracterizado pela realização do ritual. Isso pode ser explicitado, por exemplo, pela tipificação. Um diretor tem que dizer o que dizem diretores, logo, a posição discursiva ocupada pelo filho da funcionária é modificada em função de não mais ser definida à partir de um referente externo, mas sim, de se posicionar ideologicamente em relação à diretora do colégio, que até então “definira” sua identidade. Neste momento, fica clara a interdependência de fatores não-verbais e verbais.

Como o discurso é algo público, o que “tem que ser dito” naquele momento obedece à regras de construção elaboradas em parte pelos interlocutores (o contexto da entrevista) e em parte individualmente (as formações discursivas dos que estão presentes na situação) onde pode-se direcionar, ou possibilitar que a edição possua elementos próprios além dos propostos pela oficina apenas.

Entende-se que o processo de edição³³ é o momento em que os traços a serem mostrados e aqueles silenciados (ou implicitados) com a câmera e microfones contribui para a formação da auto-imagem da comunidade. Se o exemplo acima é dado à partir de um produto, a fita de vídeo com o debate sobre “gravidez na adolescência”, um outro exemplo, dessa vez enfocando os processos de produção e exibição, é retirado de um programa mensal do bairro de Rancho Fundo, durante a época do projeto Repórteres de Bairro.

³³ Um outro aspecto apontado no trabalho de Gallois e Carelli (1995 : 208) é o de exibição, que também pretende ser abordado futuramente por suas inerentes características rituais, verificadas pelos autores como apreciação facilitada pela imagem e apropriação coletiva. Também atestam que o vídeo como instrumento de dinâmica cultural cumpre funções de difundir e preservar uma imagem coletiva dos grupos que a produzem.

Busca-se identificar o processos discursivos que são utilizados também para a constituição de uma auto-imagem positiva. A análise centra-se nas formações discursivas utilizadas. Tomados como registros de práticas significativas, dentro do vídeo, são construídos analiticamente três planos discursivos. Primeiro, há o plano de expressão própria da comunidade, que independe de um registro (pois anterior a ele) e para quem as informações, brincadeiras, paródias ou ficções que fazem parte dos programas são feitas.

Em segundo lugar, existe uma união da “comunidade”, aqui entendida como *quase-grupo*³⁴, com a Organização Não-Governamental, a TV Maxambomba, na produção de materiais simbólicos (os vídeos) exibidos para a comunidade, sem contudo configurar-se na terceira posição discursiva, a da mídia, que promove uma imagem da Baixada Fluminense que, para fins de mercado, é indiscriminadamente negativa e com a qual a equipe mantém diálogo na imagem ao fazer uma revisão crítica das mensagens que recebe.

³⁴ Os quase-grupos, como define Mayer (1980:112) se constituem em redes, e não conjuntos, intercomunicantes, que se mantêm coesos por “concordância de propósito”, ou “limitação de divergências” que caracterizam seu estado dinâmico de ora coeso, ora disperso. Para os propósitos do texto tomo esta definição indistintamente para os “grupos” de TV Comunitária, para a equipe de Repórteres de Bairro e a “comunidade” de Rancho Fundo. A relevância pretendida é a indicação de ausência, ou presença de laços paralelos tradicionais ou de parentesco que constituam sua relação com as atividades praticadas pela geração mais nova.

Esses três planos interagem e são constituintes de um “todo maior” identitário, o produto audiovisual que exprime uma imagem comunitária. Esta, não pode ser traduzida como “a comunidade”, e sim enfocada como produção de cultura material por agentes determinados. Trata-se, então, de uma interpretação dos objetos destas representações (as fitas de vídeo) e não das representações em si (descreve-las do ponto de vista interno dos agentes), inacessíveis na origem. Seguem-se trechos com as respectivas análises.

6.2 “ Os Micos”

Um desenho feito com lápis de cor mostra três macacos. Uma voz em off anuncia o quadro. Com o título de “Os micos”³⁵ as cenas de gravações, making-offs , ou simplesmente experimentos são mostradas em seqüências que demarcam bem a distância, e às vezes a ironia, frente a TV de massa.

A câmera focaliza uma imagem na televisão aonde um vulto feminino de costas dança em frente ao espelho, e se despe. Um casal de namorados assiste na sala a cena e o homem comenta “a imagem”. Eles estão no sofá, e as imagens continuam. Indignada, a mulher diz que está em sua casa e pede respeito. De repente, ela o agride, ele se protege. Ela para, se volta, olha para a câmera e pergunta “cadê meu cordão ?”. Risos.

³⁵ O quadro realiza uma paródia do programa *Video Show*, da Rede Globo de Televisão, com o quadro “falha nossa”, e foi pensado analogamente, como uma visão dos “bastidores televisivos”.

Em outra cena, diante de um coração que serve de moldura, uma menina se recusa a fazer o que lhe pedem. Ela resiste, e as vozes insistem. Ela diz "não quero, não quero..." e olha para as pessoas, para câmera, e ri. Uma mão que segurava a moldura aparece e deixa cair um dos lados do coração. Ela olha para fora do quadro, e volta olhar para câmera. Mais risadas.

Um voz feminina em off diz "já está tudo pronto, o circo já está armado"; olhares, e depois risos. Corta. A cena no alto de um morro, durante o lanche das gravações. A equipe agora brinca, a câmera acompanha os movimentos sem muita precisão. O clima é de descontração e entre brincadeiras, uma entrevista simulada parodia o jogador de futebol Romário. Falando e olhando para pessoas que estão fora do quadro da câmera comentam um partida do jogador.

O repórter tem a mão empunhada como microfone e pergunta ao entrevistado sobre o jogo contra o fluminense. Para, vira para as pessoas que estão fora do quadro, e pergunta: "...foi quarta ou quinta que ele fez mesmo uma boa atuação..." mas antes que alguém responda, "Romário" olha, disfarça e dá a resposta ao ouvido do repórter: "quarta".

Finalizando o quadro, a equipe, ainda no mesmo local, dessa vez entrevista o “melhor dançarino” eleito pelas meninas. Abraçando o vencedor, e rindo para os que estão fora do enquadramento, o repórter pergunta como este se sentia. Sem camisa, ele diz que “ senti bem, graças a deus treinei muito...Carlinhos Brown...” pega o microfone (dessa vez o instrumento), começa a cantar “olha o mate! o beba, beba, beba mate! ” e grita. As meninas gritam também. A câmera mostra o vencedor dançando e enfatiza seus movimentos ritmados da cintura, seguindo-os. Ao fundo crianças brincam no terreno.

Paródias sobre reportagens, passadas no próprio programa do bairro, têm para o contexto, um aproveitamento cultural no fato de que o uso de linguagens externas(como no caso de paródia aos jogadores de futebol) fornece elementos para que a (re) interpretação, de si e de seu grupo, aconteça a partir dos signos à sua volta.

Essa parte do programa tem como ponto positivo intercalar seus dois extremos discursivos; por um lado a voz do Repórteres de Bairro, forma simbólica de expressão da comunidade que transmite códigos externos(no modelo televisivo), porém, ao fazê-lo de forma cômica e reflexiva ao mesmo tempo, falando para si próprios, mas dialogando com a mídia os adolescentes criam seus códigos, desenvolvem sua linguagem e fixam uma auto-imagem positiva.

Um panorama desses intercruzamentos, onde começa o discurso para a comunidade, a ONG, ou a mídia, não pode ser traçado: são heterogeneidades constitutivas. Por isso, quando “Carlinhos Brown” é entrevistado, não se trata do uso de um microfone real, que dá uma imagem mais “institucional” do que o objetivado para “Romário”.

6.3 “A Festa”

A idéia de produzir um documentário sobre Festa Junina e a discussão em torno da mudança na concepção de comunidade que esta celebração vem trazendo, partiu da equipe de Repórteres de Bairro Rancho Fundo como pauta do programa mensal. Como foi dito(cf: 1.2.1), os temas variam, e no caso deste, a escolha se deu em cima do calendário festivo do mês de junho, como oportunidade de discussão da organização comunitária.

Um dos principais motivos que catalisaram os adolescentes da equipe de Repórteres de Bairro a realizarem um documentário sobre a Festa Junina, foi o fato de que essa mudança cultural estava deslocando os hábitos comunitários, sem que se pudesse fazer muito para mantê-los. Assim, com a crescente mudança da quadrilha de "Roça" para a de "Salão", traços culturais tradicionais no vestuário, alimentação, música, dança, religião, magia e acima de tudo, no motivo de celebração, cedem espaço para o contemporâneo, o mutável. Por outro lado, como veremos, é a situação social desse quase-grupo, a equipe de Repórteres de Bairro, que lhe confere a heterogeneidade discursiva (dos sentidos, das linguagens) própria da dinâmica cultural.

O debate sobre a transformação dos traços culturais em processos ditados de fora da comunidade, tem que ser abordado, segundo seus prós e contras, ou a heterogeneidade discursiva de suas práticas. Na "Quadrilha de Roça", idéia do caipira brasileiro, simples, coletivo, e inegavelmente anacrônico em seus hábitos "desengonçados" satiriza, dentro do ritual, a situação paradoxal de sua celebração no meio urbano. Entretanto, tais valores morais, ou gregários, são ainda hoje lembrados como fonte de coesão grupal em torno de um sentido coletivo, unificador. No plano histórico-moral, a tradição da "Roça", possui o mito de origem frente a "Cidade", e portanto a primazia em estabelecer sentido aos rituais do grupo.

A "Quadrilha de Salão" , caracteriza-se por incorporar elementos que segundo um dos entrevistados, muda a "roupa, padrão e época" da festa. Ele explica que antigamente, o calendário de realização obedecia a sua designação, ou seja, era realizado no mês de junho, como manda o ritual. Já com a "mudança", as festas agora acontecem durante junho, agosto, e setembro, para dar conta da agenda de eventos promovidos para a apresentação da "Quadrilha de Salão". Como se quer argumentar, nesse movimento aparentemente contraditório, a dinâmica cultural prossegue como forma de resistência de uma identidade que sobrevive, ainda que residual.

As diferenças estabelecidas entre a "Quadrilha de Salão" e a "Quadrilha de Roça" , como expressões culturais, podem ser interpretadas segundo um princípio visual, que também é estético e por isso moral. Primeiramente, como forma de celebração pagã, a Festa Junina se caracteriza por festejar a colheita. Para isso, são preparados os alimentos colhidos, são vestidas roupas que expressem a ligação da pessoas ao campo, através do desgaste e simplicidade de seus trajes e, fazendo a ligação com o aspecto sagrado da festa, realizados matrimônios, aos quais são atribuídas as bênçãos de Santo Antônio, "santo casamenteiro" , na tradição religiosa e cultural dos brasileiros.

O episódio, representado simbolicamente em quase todo o Brasil, é composto então de um cenário, o "arraiá", local onde se realizam as celebrações em torno da fogueira. Neste, acontecem as danças, e para efeitos rituais, a celebração de um casamento forçado, (na maioria das versões), entre dois jovens. O desenvolver do evento se dá entre barracas de comida "típica" que embalam o ambiente compondo seu discurso simbólico. Em uma determinada hora, anunciada, o casamento ocorre, e todos os presentes se reúnem em torno do padre, do noivo, da noiva, e do pai que obriga a situação. Essa seqüência, é realizada em forma de dança, e com grande dose de comicidade, complementada com esquetes que contam o desenrolar da história.

Essa narrativa tem sido reproduzida através das "quadrilhas", grupos que participam em um mesmo conjunto de dança. Com o tempo, o intercâmbio destas quadrilhas durante os períodos de festa foi crescendo e, paralelamente ao seu espaço, sua cobertura na mídia foi se ampliando. Esse fato fez com que os concursos na "Quadrilha de Salão" (que crescem em proporção maior do que as quadrilhas de Roça), se tornassem mais atrativos, mas também, necessários.

O consumo, ou ao menos a homogeneização que a "Quadrilha de Salão" evoca pode ser atribuído a mídia, a medida que no seu papel institucional de divulgar os eventos sociais, recobre verbalmente as imagens (cf: 2.1.3) das "quadrilhas" com a imagem da quadrilha, homogeneização que permite estendê-la a populações mais amplas que a comunidade.

A "Quadrilha de Salão" é tida como um avanço da "Quadrilha de Roça" pois, em sua imagem de "casa grande" (no luxo das roupas, as danças...) a oposição a uma visão simplória da festa se efetua como preferência ditada pela mídia. Nos depoimentos, vem à tona uma analogia com o processo do carnaval (entendido por esses como já transformado) e os preparativos, proporcionais ou não a simplicidade dos eventos. Como o motivo de ser das quadrilhas torna-se em última instância, o público (que na festa tradicional representa hipoteticamente os moradores da comunidade) a sobrevivência destas depende então, em larga escala da forma como se apresenta, como "Quadrilha de Salão" ou "Quadrilha de Roça".

Essa diferenciação responde pelo financiamento (altamente criticado pela maioria dos moradores em virtude da competição que provoca) por exemplo, das roupas, que antigamente era feitas "de chita", (dito por todos os moradores entrevistados), hoje em dia, tem suas roupas confeccionadas com tecidos caros, e fora do contexto rural. Para manter-se enquanto "quadrilha", a tradição deve adaptar-se as contingências da época e modificar seu vestuário.

Nas cenas, entrevistas com moradores são gravadas em duas maneiras: com legenda, câmera fixa e microfone com o entrevistado (na maioria das vezes sentado) compondo um cenário. Os depoimentos das entrevistas pontuais, com legenda, aludem ao fato das quadrilhas se modificarem com a moda, e os que já mudaram, dizem que preferiam não disputar tanto. Nas entrevistas livres a heterogeneidade se mostra mais possível, devido a edição mais contrastante de depoimentos tomados na comunidade.

O lado polifônico, e policrômico³⁶ das entrevistas pontuais contudo não é ausente. Uma entrevistada (da quadrilha pequeno Diogo) está em pé, ao seu lado seus filhos, uma menina pequena e um menino um pouco maior, estão em cadeiras. Ela diz que “antes era roça, agora é salão” e olha para a menina. Corta. A menina sai de cena e ela continua a entrevista. Volta olhar para menina, já fora de quadro. Retorna à entrevista.

Nos depoimentos livres, pelo contrário, a “autenticidade” destes está no sentido de adequar a imagem (tanto da câmera para o entrevistado como deste para a câmera) para situação contextual de rua. Os depoimentos são tomados de moradores na rua, com clara reciprocidade fins. Os entrevistados dão sua opinião de acordo com suas preferências e o fazem segundo as relações de proximidade com o repórter. Assim, enquanto um morador lava seu carro, o repórter repete a frase mais alto tentando não errar e pergunta “se não sente saudade das velhas festas?” apontando o microfone para o entrevistado que esta curvado e de costas para o repórter. A câmera acompanha todos os movimentos, o do repórter (microfone) e do entrevistado, que responde complementando (dessa vez limpando o teto do carro) que “antes era confraternização, agora é disputa”. O documentário encerra e após as entrevistas, cenas da comidas típicas, fogos de artifício e balões e uma comparação dos estilos de danças das quadrilhas é mostrada.

³⁶ Conceito utilizado por Souza(1997) para aludir ao de polifonia, que demarca a diferença de vozes que interagem em um discurso. Aqui a comparação é em referência a quantidade de “leituras” socialmente possíveis da imagem.

Esse dilema simbólico, que transparece no discurso imagético como fato de alegria ou tristeza, encadeia-se numa corrente de fatores que, em conjunto, tentam dar univocidade as partes de um mesmo grupo, o “Repórteres de Bairro” em Rancho Fundo. Os processos de construção videográfica aparecem como possibilidade de indivíduos que, inseridos em um contexto em que “A TV, como meio massivo, influência no modo de pensar dos adolescentes, estimula o consumismo” para “adolescentes de classe baixa que não tem boa escola ,mas tem uma televisão em casa”³⁷ buscam a reversão deste quadro.

³⁷ Introdução do texto do I Seminário de Adolescentes Produtores de Vídeo, realizado pela TV Maxambomba em dezembro de 1997, em Nova Iguaçu, e que discutiu questões como a posição de adolescente que produz vídeo como mediador de seu bairro e formas de intercâmbio entre adolescentes produtores.

7 CONTRIBUIÇÕES

Esta dissertação propôs o estudo de caso da produção videográfica de moradores do bairro de Rancho Fundo tomada como discursos sobre sua comunidade e a si próprios. A escolha do instrumental de análise desse discurso visou a possibilidade da produção videográfica ser relacionada ao processo de constituição identitária através de traços de criação autoral.

Os efeitos discursivos dessa relação entre som e imagem observados durante a pesquisa, apresentaram desdobramentos comunicativos, psicológicos, sociológicos, econômicos que tornaram-se maiores que o escopo de pesquisa pretendido. Entretanto, aproximou-me melhor da hipótese de que o vídeo é um instrumento apropriável para construção de significados autorais(identitários) de construção estética.

Compreende-se que a fusão no discurso de identificação das posições de *morador* e as diversas posições relativas a *produção videográfica* é um processo duplo: com aspectos ideológicos e portanto sociais e psicológicos, na medida em que aciona componentes volitivos do comportamento individual.

Tendo em vista que esta interpretação teórica permanece no plano experimental, indicando apenas a prática científica em campo, acredita-se que houve contribuição com a aplicação das teorias do discurso nas prática de construção de linguagens por parte dos moradores. Como foi dito acima, a prática da edição (cf. 4.2), o processo de dar sentido ao registro sonoro e visual requer um incessante trabalho cognitivo por parte de quem os produz.

Como método de controle das interpretações, a Análise do Discurso pressupõe metodologicamente que a descrição lingüística (e nesse caso imagética) seja anterior a interpretação crítica. Esse controle tem sido efetuado justamente na relação entre o que é dito pelos agentes produtores no processo histórico, em vídeo e fora dele, com o que é dito sobre a produção desses agentes: a relação de sentido entre as fitas de vídeo e quem se identifica com elas.

Optou-se pela elaboração de um instrumental teórico que futuramente possa ser aplicado como método coletivo de dinâmica de participação através das produção videográficas. Sustenta-se, baseado na experiência em campo, que a linguagem videográfica pode ser usada como metodologia de capacitação e instrumento de fortalecimento identitário ao possibilitar que adolescentes interajam com adolescentes para criar sentidos. Tais encontros, através dos papéis sociais ocupados e ritualizados, revestem-se de importância socialmente reconhecida, com implicações do indivíduo sobre sua posição frente a mensagem.

Esses episódios são descritos com o intuito de traçar a presença dos fatos que concorrem para a dinâmica cultural da comunidade de Rancho Fundo. Estando inseridos nesse contexto, as discussões, reflexões e dilemas próprios a “comunidade” se alternam entre o passado e o presente, com a atualização dos significados acontecendo no confronto de planos discursivos da mensagem videográfica.

Como a Cultura se manifesta sempre a partir de padrões reprodutíveis, a imagem dos Repórteres de Bairro exibida coletivamente, desloca-se do discurso massificador e descaracterizante para alternativas identitárias positivas. Dentro das contradições que constituem sua imagem, a equipe de Repórteres de Bairro vive a experiência de ser mediadora de uma realidade que longe de ser estática se renova segundo as ações dos participantes envolvidos em sua construção.

Como se disse anteriormente, os produtos que são gerados na edição tornam-se para a equipe de Repórteres de Bairro, um material simbólico de suas identidades. Contudo, como também foi argumentado (cf: 2.1.2), a constituição desta não se dá de maneira direta, ou seja, é (inter) mediada por outros discurso que a constituem.

Se a concepção acima sobre o que seja cognição é tomada como elemento relevante da hipótese de que o vídeo pode servir como instrumento de trabalho cognitivo, temos a implicação de que seu êxito está entrelaçado com a parte inacessível do processo: a volição de seus participantes. Contudo, tal escolha teórica abre caminhos para tal hipótese valendo-se da premissa descrita (cf. 3.2) com a constatação de que não somos capazes de diferenciar a priori realidade e ilusão, o que torna possível a fabricação discursiva de realidades que tenham implicações sociais e individuais para quem a produz.

8 BIBLIOGRAFIA

ARHEIM, R., El Pensamiento visual, Barcelona, Paidós, 1986.

AUTHIER- R. J; Heterogeneidades discursivas; Cad. Estudos lingüísticos, Campinas, jul./dez. 1990.

BAKHTIN, M; Marxismo e Filosofia da Linguagem, São Paulo, Editora Hucitec, 1990.

BARTHES, R; O óbvio o Obtuso, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BERGER. P.L LUCKMANN. T; A Construção Social da Realidade, Vozes, Petropolis 1978.

COURTINE. JJ, MARANDIN, Quel objet pour l'analyse du discours? Paris, Presse Universitaire de Lille, 1980

DONDIS, DONIS A; Sintaxe da Linguagem Visual; São Paulo, Martins Fontes ed., 1991.

DAVALLON. J A imagem, uma arte de Memória, *in* O papel da Memória, Vozes, Petrópolis, 1999.

J.FERRÉS. Television subliminal: socialización mediante comunicaciones inadvertidas., Paidós, Barcelona, 1996.

FILHO, C.MARCONDES. Quem Manipula Quem?; Petrópolis, Vozes, Petrópolis 1989.

FOCAULT, M; Microfísica do Poder , Rio de Janeiro, Graal , 1982

_____, A ordem do discurso. Edições Loyola. 1996

GALLOIS. T. D. E CARELLI. V; Diálogo entre Povos Indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo; São Paulo, Revista de Antropologia, 1995.

GOFFMAN, ERVING, A Representação do eu na vida cotidiana, Vozes, Petrópolis, 1992.

HALL, E. T.,Beyond Culture, Anchor Books,1989.

LURIA, A, R, Pensamento e Linguagem, Artes Médicas, Porto Alegre 1987.

MATURANA,H. Biology of Cognition, Mit press, 1970.

_____, De máquinas e seres vivos, Artes Médicas Porto Alegre, 1997,

_____, Humberto Maturana, Metadesign. <http://www.inteco.cl/> 1997

MAYER, A. C. (ed.); Antropologia Social de las sociedades complexas, Madri; Alianza Editorial, 1980.

MCLUHAN, M.; Os meios de comunicação como extensões do homem, Cultrix, São Paulo, 9ed. 1997.

ORLANDI. E. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. Campinas, NUDECRI, Rua, n. 1, 1995.

_____, Análise do Discurso, Campinas, Pontes,1999.

_____, Discurso Fundador, Campinas, Pontes 1993

O’SULLIVAM, T.; HARTLEY J.; SAUNDERS D.; MONTGOMERY J.; FISKE J. Key Concepts in Communication and Cultural Studies ; London, Routlege, 2 ed. 1994.

PÊCHEUX, M; Semântica e Discurso. Campinas, Unicamp Editora, 1988.

_____,Ler o arquivo hoje, in Gestos de Leitura, Campinas,Editora da UNICAMP 1994

POYATOS, F. New perspectives in Non-Verbal Communication; New York, Pergamo Press, 1983.

ROLLWAGEN, J. R. Antropological Filmmaking, Harwood Academic Publishers, 1988.

SAHLINS, M. Ilhas de História, Jorge Zahar ed. Rio de Janeiro, 1990

SANTORO, F, L. A Imagem nas mãos - o vídeo popular no Brasil; Summus ed. São Paulo, 1989.

SOUZA, T. "Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal". Ciberlegenda - Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação 1, 1998.

_____. Discurso e Oralidade, Niterói, Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, 1999.

_____. "Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal". Ciberlegenda - Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação 1, 1998.

SPEBER, D.; Rethinking Symbolism; Cambridge University Press, 1991.

_____, O Saber dos Antropólogos, edições 70, Lisboa, 1992.

S. MCADAMS, E. BIGAND; Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition.; Oxford University Press, Oxford 1993.

VARELA, F.J., E. THOMPSON, E. ROSCH, The Embodied Mind, MIT Press, Cambridge 1996.

VILCHES, L; La lectura de la Imagem; Buenos Aires, Paidós, 1991.

VYGOSTSKY, L, S. A formação Social da Mente, Martins Fontes, 1989.

ANEXOS:

- Relatório do I encontro Nacional do Grupo de TV's Comunitárias da Associação Brasileira de Vídeo Popular; abril de 1996.
- Revista Proposta , As outras cores do vídeo N°43, novembro de 1983.
- Vídeos "Programa Repórter de Bairro: Rancho Fundo", n° 10/1994, 16/1995 e 32 /1997.
- Folder do I Seminário de Adolescentes produtores de Vídeo, dezembro de 1997.
- Making-off da oficina realizada no Colégio Estadual Maria Emília , novembro/dezembro de 1998.

ÍNDEx

A

Análise do discurso, 28, 30, 32, 98

Abordagens biológicas, 47

Acontecimentos discursivos, 82

Adolescentes, 1, 3, 7, 8, 10, 11, 13, 27, 28, 36, 38, 41, 42, 61, 73, 82, 84, 90, 91, 98

Ambiente, 5, 42, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 63, 66, 67, 72, 73, 81, 93

Análise, 2, 3, 9, 11, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 40, 45, 49, 57, 67, 70, 76, 86, 97, 102

 Antropológicas, 30

Aprendizado, 2, 4, 9, 60, 61, 62, 63, 64, 72

Atividades, 9, 19

Audiovisual, 2, 8, 11, 27, 32, 51, 61, 66, 70, 74, 79, 87

Autopoiética, 46, 47, 48, 49, 55

Autoreferidos, 49

B

Bairro, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 35, 36, 37, 41, 50, 65, 67, 71, 83, 86, 90, 97

Baixada fluminense, 5, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 26, 87

Biologia, 46, 53

C

Câmera, 9, 10, 13, 36, 37, 40, 58, 81, 83, 86, 88, 89, 95, 96

Ciências, 31, 46

Cognição, 23, 41, 47, 99

 Cognitivo, 29, 45, 46, 47, 50, 97, 99

Coletivamente, 26, 78, 99

Comportamento, 9, 11, 14, 43, 51, 62, 71, 72, 73, 74

Comunicação, 1, 11, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 43, 44, 56, 57, 61, 62, 66, 74, 77, 101

Comunidade, 21, 41, 68, 86, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98

 Comunitária, 1, 22, 74, 87, 91

Conhecimento, 3, 11, 15, 46, 61, 63

Conversas, 3, 6, 8, 10

Crianças, 17, 36, 38, 89

Cultura, 12, 14, 16, 24, 26, 33, 37, 45, 46, 50, 66, 67, 77, 81, 87

 Culturais, 24, 32, 45, 50, 91, 92, 93

 Cultural, 6, 21, 43, 44, 56, 81, 90, 91, 92, 93, 98

 Culturalmente, 4, 74

D

Democratização, 19

Democratizar, 1

Descritivo, 30

Desenvolvimento, 3, 11, 19, 25, 27, 38, 42, 45,
54, 63, 70, 71

Discurso, 4, 11,12,14, 17, 22, 23, 26, 27, 28,
29, 30, 32, 33,34, 35, 36, 37, 38, 39, 41,44,
47, 51, 54, 56,57, 60, 61, 64, 66, 67, 68, 70,
74, 75,76, 78, 83, 85, 86, 90, 93, 97, 99,
101,

Discursiva, 26,32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41,
43, 44, 45, 50, 62, 64, 65,68, 69, 70, 73, 75,
79, 80, 85, 86, 87, 91, 92, 99, 100

E

Edição, 10, 13, 35, 59, 60, 62, 70, 71, 73, 75,
76, 77, 79, 82, 83, 85, 86, 95, 97, 99

Efeitos, 2, 13, 14, 38, 43, 76, 77, 93, 97

Entrevistadas, 40

Enunciativas, 43

Evento, 3, 5, 36, 38, 93

Exibição, 3, 5, 8, 10, 35, 36, 40, 71, 73, 86

Experiência, 17, 29, 60, 62, 67, 81, 99, 101

F

Fatores, 16, 25, 32, 33, 49, 54, 85

Fitas, 3, 8, 32, 33, 35, 41, 70, 75, 87, 98

Fitas de vídeo, 32, 35, 98

Formações discursivas, 32, 37

G

Grupo, 1, 3, 8, 10, 13, 15, 19, 23, 35, 36, 41,
62, 67, 68, 69, 74, 77, 87, 90, 91, 92

H

História, 24, 26, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 42, 44,
45, 46, 47, 49, 52, 68, 69, 71, 72, 79, 80, 93

Históricas, 30, 34, 39, 69, 80

I

Identidade, 6, 12, 24, 30, 31, 32, 46, 64, 82,
85, 92

Identidades, 9, 12, 24, 39, 70, 81, 85, 99

Ideologia, 34, 35, 37, 44

Ideológica, 25, 33, 35, 37, 70, 97

Ideológicas, 9, 26, 30, 34, 36, 38, 41, 85

Ideológico, 31, 34, 35, 50, 64, 82

Ilusão, 39, 51, 52, 53, 59, 99

Imagem, 9, 11, 13, 14, 15, 27, 28, 32, 41, 43,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 73,
76, 77, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 94, 96, 97,
99, 100, 102

Imagens, 13, 14, 23, 26, 29, 43, 53, 58, 66,
70, 76, 77, 88, 94

Imagética, 55, 98

Imaginário, 69

Indivíduo, 22, 30, 31, 37, 44, 46, 50, 64, 66, 77

 Individual, 26, 34, 44, 78, 80

 Indivíduos, 12, 33, 37, 39, 44, 72

Informação, 1, 12, 14, 16, 19, 21, 47, 49, 84

Instituição, 2, 77, 81

 Institucionais, 21, 28, 32, 40, 81

 Institucionalização, 23, 64, 81

 Institucionalizado, 68

 Instituições, 2, 13, 43

 Instituídos, 28

Instrução, 3

Instrumento, 2, 3, 27, 32, 42, 44, 49, 64, 67, 81, 89, 97, 98, 99

 Instrumental, 2, 22, 27, 31, 33, 49, 57, 67, 70, 81, 97, 98

 Instrumentalidade, 30

 Instrumentalização, 4

Interlocutores, 26, 29, 37, 39, 49, 86

Interpretação, 35, 37, 38, 49, 51, 69, 79, 81, 82, 87, 90, 97, 98

L

Linguagem, 8, 9, 11, 16, 29, 30, 32, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 54, 62, 73, 81, 90, 98

Linguístico, 57

Lógica, 38

M

Materiais, 21, 22, 30, 33, 70, 87

Maxambomba, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 19, 21, 28, 36, 40, 41, 61, 70, 83, 87

Meios de produção, 2

Memória, 26, 31, 39, 41, 43, 64, 65, 67, 68, 69

Mensagem, 55, 57, 70, 98

Metadiscursos, 33

Metodologia, 9, 11, 50, 98

 Metodológicas, 46

Mídia, 10, 12, 13, 20, 23, 27, 87, 90, 94

Mobilização, 3, 21, 22

Moradores, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 16, 17, 18, 21, 22, 25, 26, 28, 41, 50, 67, 71, 94, 95, 96, 97

N

Não-verbais, 65

O

Oficinas, 6, 9, 10, 11, 13, 27, 28, 41, 60, 61, 62, 63, 65, 71, 83

Ong, 22, 35, 71, 90

Organismo, 14, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52

Organismos, 45, 49, 55

Organização, 24, 27, 38, 68, 78, 91

P

Palavra, 9, 26, 27, 52, 65

Pensamento, 27, 45

Percepção, 13, 25, 42, 45, 46, 48, 51, 52, 54,
55, 56, 57, 77, 81

Político, 25, 30, 54

População, 15, 19, 20, 25, 74

Populações, 19, 25, 94

Popular, 4, 17, 22, 102

Posições, 33, 37, 39, 42, 43, 44, 68, 69, 75, 77,
82, 85, 97

Posições enunciativas, 33, 42, 43, 82

Práticas, 23, 24, 26, 29, 32, 35, 42, 45, 75, 78,
80, 81, 82, 86, 92

Práticas discursivas, 23, 24, 32, 45, 82

Processo, 3, 6, 7, 8, 13, 17, 22, 24, 27, 33, 34,
46, 48, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 69, 70, 73, 74,
76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 94, 97, 98,
99

Produção, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
14, 21, 26, 29, 30, 32, 33, 38, 39, 41, 47, 50,
57, 60, 61, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 79, 80,
81, 82, 83, 85, 86, 87, 97, 98

Programa, 3, 5, 22, 28, 36, 40, 41, 61, 86, 90,
91

Programas, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 15, 35, 40, 51, 78,
86

Psicológica, 38, 72

Psicológicas, 30, 72, 73

Público, 8, 12, 18, 19, 76, 78, 86, 94

R

Rancho fundo, 2, 3, 4, 7, 8, 18, 20, 21, 22, 23,
28, 35, 40, 67, 82, 83, 86, 91, 97, 98, 103

Registro, 3, 11, 26, 35, 58, 59, 66, 68, 73, 77,
79, 81, 86, 97

Relações sociais, 22, 74, 75, 79, 81

Repetição, 17, 64, 65, 76

Repórteres, 36, 37

de bairro, 3, 6, 7, 8, 10, 19, 36, 41, 42, 69,
86, 90, 91, 99

Representações, 39, 48, 49, 53, 54, 87

Rio de janeiro, 15, 100, 101, 102

Ritual, 62, 68, 71, 73, 85, 92, 98

Rituais, 57, 62, 73, 81, 85, 92, 93

Ritualmente, 3

Rua, 5, 40, 96

S

Semântica, 53, 55, 57, 70, 79

Sentido, 12, 17, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
39, 41, 42, 43, 47, 49, 56, 64, 67, 68, 69, 70,
75, 76, 77, 78, 79, 82, 85, 92, 96, 98

Sentidos, 14, 24, 26, 31, 35, 37, 39, 44, 49,
59, 62, 64, 66, 69, 77, 78, 91, 98

Significado, 26, 29, 30, 31, 35, 42, 50, 65, 66,
70, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83

Significar, 31, 35, 36, 37, 39, 44, 56, 66, 68

Simbólico, 9, 50, 62, 77, 78, 79, 93, 99

Simbólica, 16, 45, 68, 71, 73, 81, 90

Simbólicos, 33, 62, 63, 87

Sistema, 37, 42, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 56,
81

nervoso, 48, 49, 52, 56

Social, 2, 4, 9, 14, 21, 26, 33, 34, 35, 37, 43,
44, 49, 50, 64, 65, 67, 72, 75, 80, 91

Socializadores, 43

Socialmente, 9, 24, 29, 31, 33, 39, 42, 43,
45, 54, 57, 68, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 85,
98

Sociedade, 1, 14, 19, 22, 32, 33, 34, 38, 54,
63, 66, 74, 75, 77, 81

Sociedades, 45, 56, 75, 101

Sociológicos, 82, 97

Som, 5, 9, 13, 14, 27, 28, 32, 43, 54, 57, 58,
59, 60, 67, 73, 76, 77, 97

Sujeito, 22, 30, 34, 35, 37, 38, 42, 44, 45, 46,
51, 64, 69

T

Telão, 5, 40

Televisão, 4, 11, 14, 15, 20, 40, 44, 50, 51, 52,
54, 55, 56, 88

Tempo, 5, 7, 15, 23, 24, 25, 33, 34, 41, 44, 46,
56, 60, 67, 73, 78, 81, 90, 94

Teoria, 30, 46, 48, 55, 72

Trabalho, 1, 2, 3, 4, 8, 9, 11, 21, 26, 27, 28, 29,
38, 42, 46, 49, 56, 64, 65, 69, 75, 97, 99

de campo, 3

TV, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 21, 28,
36, 40, 41, 55, 56, 61, 70, 83, 87, 88, 103

Tv maxambomba, 6, 8, 10, 40

V

Verbais, 28, 32, 33, 57, 62, 65, 66, 73, 85

Verbal, 3, 14, 27, 33, 55, 57, 66, 101, 102

Vídeo, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 22, 27, 32,
33, 35, 41, 42, 59, 60, 61, 65, 67, 68, 69, 70,
71, 73, 76, 77, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 97, 98,
99, 101, 102, 103

Videográfico, 3, 28, 58, 60, 63, 77, 79, 83, 85

Visual, 3, 27, 35, 53, 54, 55, 57, 58, 72, 93, 97,
100

Filename: video-identidade3.doc
Directory: D:\MESTRADO
Template: C:\Program Files\Microsoft
Office\Templates\Normal.dot
Title: Introdução
Subject:
Author: Oxossi
Keywords:
Comments:
Creation Date: 02/03/02 4:34 PM
Change Number: 2
Last Saved On: 02/03/02 4:34 PM
Last Saved By: Oxossi
Total Editing Time: 72 Minutes
Last Printed On: 02/03/02 6:49 PM
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 114
Number of Words: 24,224 (approx.)
Number of Characters: 138,081 (approx.)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)