



14 a 16 de setembro de 2016
UNIT - Aracaju-SE

ANAIS | ISSN: 2179-4901

PAPER: 64

TITLE: NARRATIVAS DE AUTORREPRESENTAÇÃO, EDUCAÇÃO
AUDIOVISUAL E VISIBILIDADE SOCIAL

AUTHORS: Maria Beatriz Colucci

Eixo 01 - Educação e Comunicação

RESUMO

Este trabalho propõe refletir sobre as relações entre os campos do cinema documentário e da educação, a partir de um diálogo com as teorias do cinema, os estudos culturais e sociais. Destacamos o papel político do cinema e do audiovisual e, para tal, colocamos em análise o processo de construção dos filmes de autorrepresentação e as narrativas coletivas resultantes de experiências em escolas de audiovisual e/ou projetos de pesquisa. Entendemos que tais experiências contribuem para uma reflexão crítica sobre os processos de ensino-aprendizagem, para o fortalecimento de propostas de educação que tenham em foco a cidadania e os direitos humanos, bem como para visibilizar novas identidades sociais e culturais de grupos marcados historicamente por discursos estereotipados e pela invisibilidade midiática.

PALAVRAS-CHAVE: audiovisual; documentário; autorrepresentação; narrativa; educação; visibilidade social.

ABSTRACT

This paper proposes to reflect on the relationship between the fields of documentary film and education, from a dialogue with the theories of cinema, cultural and social studies. We highlight the political role of cinema and audiovisual and to this end, put in question the construction process of self-representation films and collective narratives resulting from experience in audiovisual schools and/or research projects. We understand that these experiences contribute to a critical reflection on the teaching-learning processes, to strengthen education proposals which focus on citizenship and human rights, and to visualize new social and cultural identities of groups historically marked by speeches and stereotyped by the media invisibility.

KEYWORDS: audio-visual; documentary; self-representation; narrative; education; social visibility.

1 Introdução

A expressão audiovisual tornou-se dimensão estratégica nas sociedades atuais, cumprindo importante papel simbólico-político de dar visibilidade à luta pelos direitos sociais, contribuindo para a reflexão e o entendimento de nossa realidade. Mas quem decide o que e como essas questões sociais aparecem nos *midia*, nas narrativas televisivas, fotográficas ou cinematográficas? A luta é, antes de tudo, pelo que merece ou não ganhar visibilidade no domínio da expressão visual (HAMBURGER, 2007).

A cultura se afirma, então, como espaço privilegiado de expansão da cidadania. As produções audiovisuais, como produtos culturais, implicam negociações estabelecidas previamente e refletidas nas vozes incorporadas às obras, e se relacionam a contextos históricos determinados, tornando possível, assim, constituírem-se como expressão da diversidade social e cultural dos discursos que, em seu conjunto, determinam as representações feitas em cada momento e lugar.

O foco do cinema brasileiro nas questões sociais, e a concretização de diferentes experiências de produção compartilhadas permitem vislumbrar, na contemporaneidade, um cenário em que a autorrepresentação vem ganhando força nos produtos audiovisuais. Acreditamos que tais filmes assumem um caráter pedagógico, pois além de interferirem na realidade vivida, dando visibilidade a problemas sociais, podem estimular a construção de representações mais plurais e menos estereotipadas, bem como atitudes de enfrentamento crítico para outros grupos e comunidades. Os filmes se colocam, pois, como agentes de transformação:

[...] o filme não capta o que é, mas gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma não é o real como seria independentemente da filmagem, mas justamente a alteração provocada. A ação do documentarista sobre o real leva a uma situação nova, criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como agente da transformação (BERNADET, 2003, p. 75).

Tal discussão, é importante ressaltar, apoia-se em projeto de pesquisa desenvolvido junto ao curso de Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS) que investigou a autorrepresentação nos documentários brasileiros. Nesse projeto

analisamos, através de levantamento fílmico baseado nos relatórios de mercado disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (Oca/Ancine), as produções documentais brasileiras produzidas a partir de 2000 que foram construídas com base na ideia de autorrepresentação¹.

Assim, foram objeto de estudo os filmes que remetem à negociação de sentidos do diretor com um grupo, ou explicitam a atuação do próprio diretor como personagem ou narrador de uma história que remete ao universo de suas experiências pessoais e memórias afetivas. Após levantamento fílmico e análise sinóptica, os filmes foram organizados em duas categorias: “*Em nome si, do pai e da família*”, que reuniu os “documentários de busca” (BERNARDET, 2005)², narrando histórias advindas do universo familiar dos diretores; e “*Políticas de autorrepresentação*”, que referiu-se aos filmes que, além disso, manifestaram vínculos de engajamento social, enfatizando os dispositivos criados para construção e/ou montagem. Essa segunda tendência é o foco deste artigo, por acreditarmos em seu potencial educativo e transformador.

Definimos, concordando com Alvarenga e Hikiji (2006, p. 197) que para que o filme seja tomado como autorrepresentação é preciso que o próprio autor possua experiências compartilhadas pelos membros do grupo que está retratando, existindo, portanto, uma “espécie de permeabilidade entre autor e objeto”, em que o tema do *documento* é o tema da sua própria vida. Assim, consideramos que tais experiências de entendem todo o processo de produção do filme como possibilidade de construção compartilhada, “desde a elaboração do roteiro até a montagem, pensando também no espectador que, ao final, articula e interpreta os pontos de vista apresentados” (COLUCCI; ANJOS, 2014, p.129-30).

Assim, damos foco às experiências que vão além do filme, como projetos que transcendem a obra audiovisual (MIGLIORIN, 2010) e colocam em relação identidades sociais estabelecidas e temas considerados urgentes, a partir da participação ativa dos sujeitos fílmicos desde a criação do argumento até a discussão do produto filme, seja pelos participantes ou espectadores. Assim, nosso engajamento neste mundo é “a base

¹ OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DE CINEMA E AUDIOVISUAL. Dados de mercado (1995-2013). Ancine. Disponível em: < <http://oca.ancine.gov.br/dados-mercado.htm>>. Acesso em 04 nov. 2014

² BERNARDET, J.C. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: M.D. MOURÃO e A. LABAKI, *O cinema do real*. São Paulo, Cosacnaify, p. 142-156, 2005.

vital para a experiência e o desafio do documentário” (NICHOLS, 2005, p. 171); sendo o próprio filme documentário engajado no mundo (COMOLLI, 2008, p. 102).

Tais filmes, ao evidenciarem um processo de construção compartilhado, aproximam-se também das construções etnográficas. O antropólogo e cineasta Jean Rouch é a inspiração maior dessa proposta de uma ‘observação compartilhada’, que hoje motiva um grande número de pesquisadores, destacando-se, no Brasil, o trabalho de Rose Satiko Hikiji e suas reflexões sobre as experiências de produção audiovisual e o cinema de periferia ou ‘cinema de quebrada’, baseado nas autorrepresentações.³

Levando em conta as discussões elencadas acima, propomos neste trabalho destacar duas experiências: as produções realizadas no âmbito do cinema indígena e os filmes feitos nas periferias, ou “filmes de quebrada”. Para nós, as duas práticas expandiram a possibilidade de uma representação comunicativa e informativa e reforçaram a identidade a partir de pontos de vista internos, constituindo-se como produtos audiovisuais a partir de práticas educativas que continuam a ser pedagógicas, pois feitas em outros espaços de exibição e discussão dos filmes.

2 A autorrepresentação no projeto Vídeo nas aldeias

No Brasil dos anos 2000, num momento de grande expansão do cinema documental, se ampliaram, como dito, principalmente junto aos movimentos sociais, os espaços de construção audiovisual coletiva, em que comunidades e grupos passaram a produzir suas próprias representações imagéticas. A expansão do documentário coincide historicamente com uma predominância da estética documental nas produções audiovisuais, certamente ampliada com as possibilidades do registro digital. Com o acesso aos equipamentos digitais, grupos sociais e comunidades marcadas por representações estereotipadas ou pela invisibilidade midiática puderam construir representações mais diversificadas, levando em conta vivências e participações em projetos sociais de organizações civis.

³ Cf. HIKIJI, Rose Satiko G. Sentidos da imagem na quebrada e na etnografia. **12º Encontro Nacional da Anpocs**, 2011. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/da/antropologiacompartilhada/blog/?page_id=19. Um importante panorama dessas produções, com contribuição significativa ao tema foi feita também pela tese de Gustavo Souza . **Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política**. São Paulo, 2011 (tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP).

Nesse sentido, destacam-se as experiências do Vídeo nas Aldeias (VNA), projeto precursor na área de produção audiovisual indígena, idealizado por Vincent Carelli. Criado em 1986, em Pernambuco, o projeto é um exemplo do uso do vídeo com função referencial e política.

O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha(VÍDEO NAS ALDEIAS)⁴.

O VNA surgiu como um projeto do Centro de Trabalho Indigenista, um experimento realizado por Carelli com os índios Nambiquara. “O ato de filmá-los e deixá-los assistir o material filmado foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos” (VÍDEO NAS ALDEIAS). Hoje, o Vídeo nas Aldeias se tornou independente, constituindo-se, além de um centro de produção e distribuição de vídeos, uma escola de formação audiovisual para povos indígenas. O trabalho sistemático criou um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas do Brasil (mais de 70 filmes disponíveis para *download* no portal do projeto), tornando o projeto referência na área⁵.

O projeto VNA “coloca a produção audiovisual compartilhada ao centro das suas preocupações”, destacando-se, em sua trajetória, o Programa de Índio, feito para televisão em 1995, e a atual Coleção Cineastas Indígenas, além das inúmeras oficinas de filmagem e de edição, feitas em parceria com ONGs e associações indígenas. O projeto realiza oficinas e dá oportunidade para que os próprios indígenas possam registrar e produzir suas representações imagéticas.

Além de ser uma iniciativa pioneira no Brasil, o projeto vem formando gerações de realizadores indígenas que trabalham a partir de procedimentos de autorrepresentação nos documentários, pois são os próprios índios como sujeitos do discurso, que pesquisam, discutem, registram e editam as imagens. Este tipo de prática põe em questão a produção do saber, operando um deslocamento de poder:

⁴ Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>>

⁵ <<http://www.videonasaldeias.org.br>>



Quem tem a câmera tem o comando e a simples posse pelos índios desse instrumento de observação, intervenção e comunicação pode produzir um outro pensamento ou dar visibilidade a uma outra lógica visual e mental (BENTES, 2004)

Para Bentes, ao introduzir uma nova tecnologia (o vídeo) no cotidiano das aldeias, o VNA também põe em questão a ideia de “pureza”, “isolamento”, “conservação” que reduz comunidades múltiplas e singulares a uma espécie de estado de “museu”, “um museu da humanidade, lugar comum reiterado mesmo entre antropólogos, indigenistas e ecologistas” (BENTES, 2004).

Diferentemente dos livros de história, ao filmar suas histórias os índios se tornam mídia e sujeitos do discurso, colocando para a cena audiovisual um contingente de subjetividades, além de outras questões de natureza estética e de linguagem, que se alinham às experimentações e hibridações do documentário contemporâneo. Para nós, essa tomada de poder representada pela câmera, reforça o caráter educativo desses filmes, pois são sempre parte de um projeto maior e resultado de processos de reflexão e de aprendizagem, que evidenciam o próprio fazer coletivo. E ainda depois de prontos, os produtos filme continuam sendo pedagógicos, quando colocados à disposição para discussão em outros contextos, outras escolas, aldeias e organizações sociais.

O desafio, nos parece, é fazer do vídeo um instrumento de reconfiguração de forças e de produção de subjetividade, de compreensão, explicação, interpretação do mundo, onde para além da relação entre os próprios índios, nós mesmos podemos nos ver como alteridade. (BENTES, 2004).

Figura 01 – Cena de *Corumbiara* (2009)



Disponível em: <http://tvbrasil.etc.com.br/cinenacional/episodio/corumbiara>

Poderíamos analisar o argumento proposto em qualquer dos filmes produzidos por indígenas, mas optamos por buscar relações em um filme dirigido pelo próprio criador do projeto Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli, dado seu caráter exemplar e processual. Trata-se de *Corumbiara* (2009) (**Figura 01**), filme que reúne imagens gravadas desde 1986 e que testemunha o trabalho do pesquisador e sua dedicação à causa indígena, tendo ainda recebido diversos prêmios em festivais de cinema brasileiros e latino-americanos, tais como Gramado, Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, Festival de Cinema Latino Americano de São Paulo, dentre outros.

Composto de imagens feitas por Carelli em Corumbiara, na região sul de Rondônia, ao longo de 20 anos (1986 a 2006), o filme foi se constituindo a partir da reunião do material gravado na tentativa de flagrar os criminosos responsáveis pelo massacre de grupos indígenas e de provar a existência de índios remanescentes nas terras dessa região, de forma a garantir a eles seu uso. No início do filme o próprio realizador assume o discurso e declara suas intenções. Vemos na tela um ritual nambiquara,

[...] a “festa da moça”, que ocorre pela primeira vez em 20 anos, explica o realizador, em consequência direta do processo de gravação e exibição que o vídeo permitia experimentar na aldeia. É uma espécie de ritual de iniciação do próprio Carelli, até então um indigenista, que se reinventava, em 1986, como documentarista (SARAIVA, 2009)

Foi nesse contexto, em 1986, que a convite de Marcelo Santos, indigenista da Fundação Nacional do Índio (Funai), Carelli seguiu para Corumbiara para registrar os vestígios de um massacre de índios ocorrido em 1985, praticado a mando de fazendeiros de gado da região que não queriam ver suas terras demarcadas pela Funai. As gravações encontram resistência tanto de indígenas quanto de jagunços e advogados que servem aos padrões fazendeiros e explicita a violência econômica vivenciada na região, impondo um sentido político às imagens.

Dez anos depois, o encontro de dois índios desconhecidos em uma fazenda oferece, a Santos e Carelli, a primeira oportunidade de retomar o fio da história e revelar a continuidade dos crimes contra os povos indígenas. As imagens, que serviriam para a

interdição da área, foram exibidas no programa Fantástico, da Rede Globo, e sua difusão acabou levando os fazendeiros a “ações preventivas”, com novos ataques.

Em 2009, o filme é finalizado e atualiza os contextos anteriores, costurado pela narrativa em off de Vincent Carelli, que repensa as próprias estratégias de militante e cineasta. É nesse sentido, processual e também educativo, tanto por elucidar a violência sofrida pelo abuso do poder econômico quanto por permitir uma recuperação de diferentes materiais e épocas, (res)significando a luta e contribuindo para articulação de novas ações. Ao final, mesmo conseguindo gravar um testemunho de um dos chefes de tribo confirmando o massacre original, o que Carelli obteve foi não a condenação dos culpados, mas somente a realização do filme, assim resumido por Saraiva:

Um filme que resultou de um processo de investigação e militância, lidando, portanto, com outras funções sociais da imagem, que não a estética: investigativa, jurídica, jornalística, política. Realizado retrospectivamente com montagem desses materiais, *Corumbiara* é uma narração desses casos de violência social e, ao mesmo tempo, uma meditação sobre o lugar da imagem nesse circuito. Assim, atuando à margem da especialização estética, no registro da militância, Carelli extrai daí uma outra estética. (SARAIVA, 2009)

Para Saraiva, em *Corumbiara* a ética se desdobra em estética. Só que a ética aqui não é a do encontro intersubjetivo, mas a da ação política, que leva a alianças e confrontos. Ao final do filme a voz de Carelli narra, como conclusão, um duro balanço das dificuldades enfrentadas pelos índios com os quais ele fez contato, e ficamos completamente absortos com o testemunho do narrador, que persiste e continua a militância, num trabalho de educação que se confunde com a própria vida.

Assim como no *Vídeo nas Aldeias*, repete-se, em todo país, várias iniciativas na busca de uma auto-imagem através de curtas, fotografias, sites de informação e páginas em redes sociais produzidos por grupos ou pessoas da própria comunidade sobre sua realidade cotidiana.

3 *Luto como mãe*: processo de autorrepresentação e luta social⁶

⁶ Cumpre informar, como colocado no início deste texto, que as reflexões feitas sobre os filmes de autorrepresentação, e especialmente sobre o filme *Luto como mãe*, foram resultado de projeto de pesquisa que contou com a participação, como bolsista de iniciação científica, da jornalista Alliny Ayalla Cosmo dos Anjos.

O processo de construção do documentário *Luto como Mãe* (2010) (Imagem 02) demonstra, desde sua concepção, o papel político e educativo do cinema e dos filmes de autorrepresentação. Construído coletivamente a partir da participação em organizações e associações comunitárias, o documentário surge de um projeto de pesquisa-ação sobre mulheres e violência armada no Rio de Janeiro, realizado em parceria com o CESeC/Universidade Cândido Mendes. Em conjunto com as ações e pesquisas também foi produzido o livro *Auto de Resistência: relatos de familiares de vítimas de violência armada* (2009, Editora 7 Letras), escrito por todas elas e com histórias que são marcadas por vítimas brutalmente assassinadas e com um índice de impunidade alto.

Figura 02 – Cena de *Luto como mãe* (2010)



Fonte: http://lutocomomae.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html

A história do documentário começa em 2006, quando o diretor Luís Carlos Nascimento, fundador do Nós do Morro, hoje Escola de Audiovisual Cinema Nosso, foi convidado a transformar em filme os depoimentos impactantes na pesquisa sobre a participação das mulheres nos números da violência. Tatiana Moura, pesquisadora do CESeC que assina o argumento e a produção executiva do filme, conta que a partir das histórias de vida que foram relatadas por mulheres que tinham perdido os seus filhos em resultado de execuções sumárias no Rio de Janeiro perceberam que essas vivências não poderiam ser contadas somente pelos pesquisadores:

Depois de apresentada a ideia ao grupo de mães, que imediatamente a aceitaram entusiasticamente, fizemos várias reuniões para entendermos que mensagens queriam passar através do documentário.

Mas, acima de tudo, que mensagens não queriam passar. Assim, percebemos que existem outros filmes, livros, relatos, etc., que narram a morte dos seus filhos. Mas que muito poucos, se algum, narram as suas lutas. [...] (Cf. PRESSBOOK, 2009, 13-14)

A partir daí foram selecionados três casos que foram considerados pelas mães como representativos do grupo como um todo. O documentário concentra-se, então, no ocorrido em três chacinas – Mães de Acari (1990); Caso Via Show (2003) e Chacina da Baixada (2005), fazendo referências também à Chacina da Candelária (1994) e de Lins de Vasconcelos (2001). As histórias são apresentadas pelas próprias mães, e as falas são priorizadas, assim como as imagens que mostram o grupo de mães em ação, em passeatas, manifestações, julgamentos e homenagens, entremeadas a imagens de arquivo de jornais impressos e telejornais, em narrativas singulares que convergem para o mesmo foco: a morte de jovens, em sua maioria negros e pobres, por uma polícia truculenta, e a falta de uma política pública de segurança que não esteja voltada somente ao controle social. “Aqui o filme, ao singularizar os casos, opera também numa convergência de narrativas que reforça seu argumento: denunciar a impunidade e manter viva a memória dos filhos, vítimas inocentes” (COLUCCI; ANJOS, 2014, p.30), tendo em vista que perderam as vidas em operações consideradas “autos de resistência”.

Para Nascimento (Cf. PRESSBOOK, 2009, p.11), que acompanhou, de 2006 a 2009, oito personagens principais, mulheres que filmaram, dirigiram e roteirizaram suas narrativas, o filme pretendia contar essas histórias, servindo “como fonte de informação para a sociedade e mobilização para a luta delas [mães], podendo desencadear ações vindas da sociedade, de mobilização colectiva”, podendo desencadear, a partir daí, uma mudança na realidade. Mas destaca que somente o filme, por si só, não conseguiria tanto.

Todo o trabalho de pesquisa que o CES e o Observatório sobre Género e Violência Armada (Universidade de Coimbra, Portugal) vem realizando em parceria com o CESEC (Universidade Cândido Mendes, Brasil) e todas as outras actividades paralelas que têm sido realizadas - o trabalho das promotoras legais, e a rede de apoio jurídico e psicológico, que lhes proporcionam uma justiça gratuita e o acompanhamento psicológico - vêm mudando pelo menos a realidade emocional delas, permitindo-lhes manter-se de pé lutando por justiça (IBIDEM, p.11).

O diretor explicita seu vínculo ao tema e a relação deste com sua história de vida, e analisa que o mesmo contribuiu para entender o processo no qual sua família esteve inserida, após o assassinato de um tio por um policial militar em 1968. “Cresci acompanhando a dor de meus familiares e conhecendo as dificuldades de uma luta silenciosa por justiça, que travaram nos anos de chumbo em um Rio de Janeiro dominado pelas forças militares.” (Cf. PRESSBOOK, 2009, p. 10-11).

Assim, a luta ressignificou a vida das mães, em movimento de superação dos traumas. Nos encadeamentos das falas e dos casos, percebemos certo agenciamento entre um passado traumático, de luto, um presente de luta e um futuro aberto ao imponderável, seja pelo ciclo de luta por punição e impunidade, seja por novos casos e novas mortes que continuam ocorrendo diariamente (COLUCCI; ANJOS, 2014).

Notamos, ainda, que a relação com a câmera vai mudando no decorrer do filme e ganhando importância. E se não há o predomínio de uma preocupação estética, imperando ‘a estética do improvisado’ (SOUZA, 2011), há um entendimento que parece aumentar gradativamente, do que deve ser gravado, ou seja, da importância do papel da câmera no acompanhamento dos processos coletivos, principalmente. Como relata Afonso (Cf. PRESSBOOK, 2009, p. 14), todo o processo vivenciado “resultou num empoderamento individual e coletivo”, a partir das vivências experimentadas. Em algumas situações, como na reconstituição do assassinato do filho Harry, feita por Márcia Jacinto, as imagens foram apresentadas como anexo à documentação processual, servindo para complementar as informações constantes no processo jurídico. Nascimento informa que, durante as filmagens, perderam o controle sobre o que as mães estavam fazendo. (COLUCCI; ANJOS, 2014)

Para Elizabete Paulino, familiar de vítima e ativista contra a violência, o filme foi diferente de todos os outros sobre a violência no Rio, “[...] porque ele mostra o que vem depois dessa violência, mostra esse sentimento das famílias, as dificuldades de lutar por justiça. Ele dá visibilidade à nossa luta e humaniza as vítimas. Mostra que elas não são só estatísticas. Tinham uma história” (Cf. PRESSBOOK, 2009, p. 15).

As falas das mulheres que participaram do processo de construção do filme evidenciam que esse processo levou a uma percepção maior de suas realidades e a uma politização, no sentido de assumirem a luta pela mudança no cotidiano das periferias em

que vivem. Assim, a importância de produções como essa, não é somente a legitimidade do ‘grupo’ falar por si mesmo, mas a construção de sentido compartilhada, aproximando-se do que entendemos como processo educativo. Conforme nos lembram SHOHAT e STAM (2006), devemos nos questionar como podemos falar juntos, misturar as vozes, dividir e partilhar as representações.

Desta forma, considerando os aspectos abordados, esperamos ter levantado elementos suficientes para considerar o processo de aprendizagem manifesto nos filmes de autorrepresentação, especialmente estes construídos como parte de projetos que vão além do filme, e se guiam por processos de construção compartilhada, em que o aprendizado se dá na prática e na reflexão sobre as situações vivenciadas.

4 Considerações Finais

Podemos dizer, em relação aos documentários de autorrepresentação, que esta é uma tendência alinhada à trajetória reflexiva do cinema contemporâneo e do gênero documentário, marcado desde o princípio pelas possibilidades de experimentação que, conforme Bill Nichols (2005), o renovaram e permitiram um interesse crescente do público. Vimos que, independente das vontades individuais, os documentários são sempre argumentações sobre o mundo histórico e, portanto, falam de nossa época, expressam nossos sentimentos sobre o mundo. Assim, o cinema é também o espaço político e propício ao processo de ensino-aprendizagem onde se constroem e reafirmam as representações sociais do mundo.

Outra questão evidenciada foi o fato de as autorrepresentações manifestarem uma busca pela visibilidade, pela voz própria, pela apropriação do discurso, destacando o fazer processual. Desta forma, os filmes reforçam o cinema como potência de transformação social e a arte como sistema político e ferramenta de educação. Então, esse movimento de possibilitar aos sujeitos que se filmem, e de nos mostrar sempre a presença da câmera filmando, reafirma a fragilidade de nossas representações e evidencia o quanto são elas mediações, traduções parciais.

E se as imagens do nosso mundo são cada vez mais as imagens das câmeras, o que muda, de fato, nas representações a partir do momento em que determinados grupos

podem se gravar? Vivemos um momento em que comunidades/cidadãos se apropriaram do fazer cinematográfico, dominaram este fazer para questionarem as representações sociais antes hegemônicas. E uma das mudanças se refere, sem dúvida, a esses novos regimes de visibilidade que complexificaram a vida das comunidades, as identidades sociais, as relações entre os sujeitos, os problemas nacionais. Assim, ao problematizar as autorrepresentações referenciamos, também, o conceito de identidades culturais, e a ideia de que vivemos tempos de identidades híbridas e até contraditórias. Não há, portanto, uma identidade fechada, mas sim um constante processo de identificação⁷.

Reconhecemos, como discutido neste trabalho, que o processo de construção dos filmes de autorrepresentação pode ser visto como educação audiovisual e que as narrativas resultantes de projetos de organizações ou escolas populares de audiovisual permitem compartilhar novas dimensões à interpretação da história cultural, aprofundando a compreensão do universo simbólico e permitindo interpretar, avaliar e criar experiências reflexivas críticas a partir da relação entre os diferentes saberes.

5 Referências

ALVARENGA, Clarisse; HIKIJI, Rose Satiko. “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia”, In: **Sexta-Feira - Antropologias, Artes e Humanidades**, n. 8 – Periferia. São Paulo: Editora 34, 2006, v.1, p. 183-204. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/antropologiacompartilhada/blog/?page_id=19>. Acesso em: 20 set. 2014.

BENTES, Ivana. “Câmera muy very good pra mim trabalhar”. **Portal Vídeo nas Aldeias**, 2004. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11>>. Acesso em 27 mar. 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COLUCCI, Maria Beatriz; ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo dos. “Luto como mãe e as políticas de autorrepresentação no documentário brasileiro”. In: **Quebrada: vídeo e movimentos sociais**. São Paulo: Cinusp, 2014, vol.6, p.125-145.

⁷ Cf. HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORUMBIARA. Diretor: Vincent Carelli. Recife/PE: Vídeo nas Aldeias, 2009. Vídeo, 117 min. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=87>>

HAMBURGER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente**. Novos Estudos. CEBRAP, v. 78, p. 113-128, 2007.

LUTO COMO MÃE. Diretor: Luís Carlos Nascimento. Rio de Janeiro: TV Zero Cinema, 2010. 1 DVD (70 min).

MIGLIORIN, Cezar. 5 x Favela - agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica. In: **Devires**, v. 7, nº. 2, p. 38-55, jul/dez 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.

PRESSBOOK. **Luto como mãe**. Rio de Janeiro: Cinema Nosso; TV Zero; Jabuti Filmes, 2009.

SARAIVA, Leandro. “Enfia essa câmera no rabo”. São Paulo: Ed. Manifesto, 2009. In: **Retrato do Brasil**. nº. 27, p. 41-43. out. 2009. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=26>>. Acesso em: 15 jun 2016.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SOUZA, Gustavo. **Pontos de vista em documentários de periferia**: estética, cotidiano e política. São Paulo, 2011 (tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP).

VÍDEO NAS ALDEIAS. Apresentação do projeto no portal. Recife/PE. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>>. Acesso em 22 jul 2016.