



# Comunidades por vir e imagens provisórias

Clarisse Alvarenga

Mestre em Mídias pela Unicamp

**Resumo:** Com este artigo pretendemos pensar três filmes realizados na periferia de São Paulo - *Vira-vira*, *Maravilha Tristeza* e *Super-Gato contra o apagão*, todos de 2001 -, dentro do programa das Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual, tendo como base os conceitos de “modelo sociológico” (Jean-Claude Bernardet), “intercessores” (Gilles Deleuze) e, finalmente, o de “comunidade por vir” (Georgio Agamben).

**Palavras-chave:** Cinema documentário. Vídeo comunitário. Cinema verdade. Periferia. Oficinas de vídeo.

*Voltando a cabeça um pouco à esquerda, vê o perfil direito de Sexta-Feira. Lavram-lhe o rosto equimoses e golpes e, no malar proeminente, afastam-se os bordos violáceos de uma chaga feia. Robinson observa, como sob uma lupa, esta máscara prognata, um tanto bestial, que a tristeza torna mais obstinada e mais amuada. É então que nota nesta paisagem de carne sofredora e feia qualquer coisa de brilhante, de puro e de delicado: o olho de Sexta-Feira. Sob as longas e curvas pestanas, o globo ocular perfeitamente liso e limpo é incessantemente varrido, refrescado e lavado pelo movimento da pálpebra. A pupila palpita sob a ação variável da luz, aplicando exatamente o seu diâmetro à luminosidade ambiente, de modo a que a retina seja sempre igualmente impressionada. Na massa transparente da íris encontra-se imersa uma ínfima corola de plumas de vidro, uma tênue rosácea, infinitamente preciosa e delicada. Robinson está fascinado por este órgão tão sutilmente composto, tão perfeitamente novo e brilhante. Como é que uma tal maravilha pode estar incorporada num ser tão grosseiro, ingrato e vulgar? E se, neste instante preciso, descobre por acaso a beleza anatômica, espantosa, do olho de Sexta-Feira, não deverá, honestamente, perguntar-se se o araucano não é todo ele uma adição de coisas igualmente admiráveis que ele ignora só por cegueira? Robinson debate-se interiormente com esta dúvida. Pela primeira vez, entrevê nitidamente, no mestiço grosseiro e estúpido que o irrita, a possível existência de um outro Sexta-Feira tal como outrora pressentira, antes de descobrir a gruta e o combo, uma outra ilha, escondida na ilha administrada.*

Michel Tournier

A relação que se estabelece entre homens e mulheres que filmam frente aos sujeitos filmados se modifica ao longo da história do cinema brasileiro. A cada movimento que fazem, um no sentido do outro, surgem novos conflitos evidenciados, do ponto de vista fílmico, na busca de outras maneiras de filmar ainda impensadas. Não seria difícil afirmar que, no cinema documentário contemporâneo brasileiro, os cineastas procuram com suas câmeras encontrar a experiência vivida pelos sujeitos ordinários, em suas marcas corporais, atos de fala ou situações cotidianas, diferentemente do que aconteceu nas décadas de 1960 e 1970, quando a perspectiva era criar imagens do povo que dessem conta de explicar uma situação de opressão social ou política ou ainda desconstruir toda e qualquer possibilidade de representação. Junto da busca pela encenação pouco impostada do cotidiano está no horizonte de nosso tempo a possibilidade do próprio sujeito ordinário assumir o papel de cineasta. Pretendemos aqui levantar elementos que possam nos fazer pensar três trabalhos audiovisuais realizados nessa chave, a saber: os vídeos *Vira-vira*, *Mara-*

Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no IX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine), Porto Alegre, 2005.

*vilha Tristeza e Super-Gato contra o apagão* (todos de 2001), realizados dentro das Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual, programa de oficinas de vídeo que acontece na periferia da cidade de São Paulo desde 2001.

A partir da segunda metade da década de 1990, como em nenhum outro momento no Brasil, podemos detectar uma série de iniciativas envolvendo grupos que encontram, ao “alcance das mãos”, para usar a expressão de Santoro (1989), um equipamento de vídeo digital, que lhes permite atuar como realizadores de imagens em movimento. Entretanto, há traços históricos, nas últimas três décadas, que permitem aproximar a possibilidade atual de cineastas leigos empreenderem projetos de filmes de manifestações presentes na sociedade brasileira, notadamente da experiência institucional da Associação Brasileira do Vídeo Popular, ABVP (SANTORO, 1989; OLIVEIRA, 2001), que reivindicava a participação direta dos integrantes dos movimentos sociais na produção de vídeos. Também é possível localizar vínculos entre o chamado vídeo comunitário e experiências autorais de cineastas como Aloysio Raulino (*Jardim Nova Bahia*, 1971) (Bernardet, 2003 [1985]), sendo que, cabe notar, a perspectiva de dar a câmera para o outro filmar representou ainda um “objetivo a ser perseguido” dentro da atuação indigenista de Andrea Tonacci (*Conversas no Maranhão*, 1978) (FRANÇA, 2003), experiência que, aliás, foi levada adiante a partir de 1987 pelo projeto Vídeo nas Aldeias.

Diferentemente dessas ocorrências anteriores, sejam elas institucionais ou autorais, no caso do vídeo comunitário contemporâneo observa-se um tipo de produção compartilhada, motivada por oficinas de vídeo.<sup>1</sup> A partir das oficinas, os cineastas, ao invés de inscrever o mundo com sons e imagens, passam a formar a comunidade num conjunto de técnicas de realização, lançando mão, para tanto, da projeção de filmes, de dinâmicas de encenação e gravação e de discussões posteriores sobre as imagens gravadas. Por parte dos realizadores das comunidades, eles passam a estar a um só tempo dentro da comunidade, ao negociar internamente com os seus pares que imagens querem mostrar e como devem mostrar, e fora da comunidade, atuando, de certa forma, como documentaristas.

<sup>1</sup>Rose Satiko Hikiji e eu desenvolvemos conjuntamente uma reflexão acerca do estado do vídeo comunitário brasileiro contemporâneo, os processos de realização envolvidos, temas tratados, traços estilísticos, suas potencialidades, pretensões e referências. Esse trabalho tornou-se possível devido à pesquisa de campo que Satiko realiza para seu pós-doutorado em Antropologia (USP) e à minha pesquisa de campo para o mestrado em Múltiplos (Unicamp). É preciso dizer também que essa reflexão contou com a colaboração da antropóloga Evelyn Shuler. Ver Alvarenga & Hikiji, no prelo.

As variações de papéis e funções, tanto da comunidade como do cineasta e do próprio filme e de suas imagens, pode nesse caso reconfigurar a experiência dos sujeitos envolvidos no trabalho, a partir da utilização dos recursos materiais do vídeo dentro do presente vivenciado e compartilhado pelo grupo, nas situações de tomada ou de discussão sobre as imagens gravadas. Com isso, abre-se um campo para que a comunidade possa, em tese, retrabalhar seus espaços, tempos, modos de fazer, ser e dizer requeridos por esta ou aquela atividade, e é preciso dizer também que se abre uma possibilidade do grupo remanejar suas imagens.

Guardadas as diferenças, as experiências atuais de vídeo comunitário mantêm um alto grau de continuidade em relação às motivações que estavam presentes nos 23 filmes documentários curtas-metragens produzidos nos anos 1960 e 1970 analisados por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*, daí a importância de retomar a crítica de Bernardet.<sup>2</sup> Se os cineastas do período estavam preocupados em restituir a palavra ao povo, o crítico estaria interessado em mostrar que havia furos nesse tipo de orientação. Portanto, apesar das várias tentativas cinematográficas que foram empreendidas, teria sido impossível dar a voz ao povo, nesse período, mesmo que a câmera tenha passado para as mãos de um personagem, como aconteceu no belo filme de Raulino citado anteriormente.

Partindo da leitura de Bernardet, sugiro que para tratar o atual vídeo comunitário se focalize não a palavra que se pretende dita pelo povo, como se almejava no passado, mas que se pense hoje na possibilidade da experiência de compartilhamento de uma filmagem.

Sabemos que Gilles Deleuze, em sua obra destinada ao cinema, desenvolve a idéia da criação do que chamou de “intercessores”, que permitiriam tanto aos que filmam quanto aos filmados se colocarem a fabular, passando incessantemente entre o real e o fictício (a potência do falso), e esse devir é que viria a se confundir com um povo, que sempre falta. Nesse caso, um sujeito pode operar como intercessor do outro e isso é o que interessa, e não a composição de categorias como o povo, a nação. De acordo com Deleuze,

<sup>2</sup> Mateus Araújo Silva (1999) já havia apontado a necessidade de relacionar a reflexão sobre o moderno documentário brasileiro e experiências de vídeo comunitário. Ele se referia, especificamente, ao projeto Vídeo nas Aldeias.

seria dentro desse processo que se daria não um discurso de um ou de outro, mas um discurso indireto livre, tal como havia formulado Pasolini.

“Não é mais *O nascimento de uma nação*, mas é a constituição ou reconstituição de um povo, em que o cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor. Sou um caribu, um alce do Canadá... ‘Eu é outro’ é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz.” (DELEUZE. 1990: 186)

Animados por essa proposta, não pretendemos aqui considerar o vídeo comunitário como um discurso do povo sobre si mesmo, que se opõe ao discurso dos cineastas sobre o povo. Mas, justamente como um discurso que pode vir a se livrar das armadilhas recorrentes de certa busca por ancorar a verdade, a representação ou a identidade, na medida em que se constituir de forma precária, como um discurso simulante, que falseia, que duvida, que oscila.

Portanto, assinalamos que o vídeo comunitário tem a chance de se tornar uma experiência estimulante do ponto de vista tanto da produção como de sua pesquisa e análise se aceita o desafio não de retratar um povo existente *a priori*, mas de tornar possível a emergência de uma comunidade por vir, no sentido vislumbrado por Giorgio Agamben.

“se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas o assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável.” (AGAMBEN. 1993: 52)

A respeito do cinema-verdade, Jean Rouch, antropólogo-cineasta que experimentou o compartilhar das filmagens em várias de suas acepções, disse certa vez que esse cinema (lembramos que se trata de uma homenagem a Dziga Vertov) não prevê uma verdade única, mas uma verdade que surgiria com o filme, uma “verdade do filme”. Parafraseando Jean Rouch, teríamos não um vídeo comunitário, mas algo como uma “comunidade do filme” (ALVARENGA. 2004). Ou seja, não um grupo social preexistente que deva ser retratado, e sim um coletivo que pode se criar e se recriar em torno da realização do filme. Dessa forma, seria possível que se reconfigurasse a experiência dos sujeitos envolvidos em um trabalho audiovisual, a partir da utilização dos recursos materiais do vídeo dentro do presente vivenciado e compartilhado.

Com isso pretendemos propor que o vídeo comunitário não tenha como finalidade gerar um tipo único de representação de qualquer comunidade preexistente isso em geral é feito para forjar a afirmação de uma identidade apaziguadora e, como já foi dito, acaba nos colocando novamente diante dos mesmos impasses. Essa proposta totalizante, que busca empreender uma, e somente uma, representação identitária de um povo, faz com que tratemos essas imagens como algo sob nosso controle, sobre as quais temos poder devido ao fato de estarem dentro de nossa capacidade intelectual de elaboração.

Se acreditamos na possibilidade da realização do filme reunir ao seu redor sujeitos vindos de diversas partes, temos que entender que a diferença não está apenas entre cineastas e comunidade. A diferença está no próprio sujeito, seja ele aquele que filma ou aquele que é filmado, nas relações do sujeito com a comunidade e desta com os recursos do vídeo, e assim por diante. Apesar de um julgamento que considere essas experiências boas ou más para as comunidades, teremos que são experiências que agrupam inevitavelmente uma gama heterogênea de aspectos em sua composição, tal como poderemos identificar nos vídeos que analisamos a seguir.



O vídeo *Vira-vira*, realizado na favela Monte Azul, inicia-se com uma panorâmica da favela, seguida por um testemunho de um ex-alcoólico. Ao invés de um discurso reconfortante, que nos ofereça uma perspectiva de alívio em relação ao sofrimento deixado pra trás, ele nos diz que a qualquer momento pode voltar a beber, que a bebida permanece ao alcance das mãos, como se de fato todo o discurso do filme também pudesse ser revertido a qualquer instante.

José Quinhas, morador de Monte Azul, conta sua história de vida: mudou-se de Goiás para São Paulo em 1978, quando passou a viver um mundo de fantasias ocasionado pelo álcool. Enquanto narra sua história, são mostradas encenações feitas por um participante da oficina que, de terno e gravata, fala no celular e fuma, em uma cadeira posta no meio de um esgoto; depois, como um político, cumprimenta as pessoas, inclusive o próprio José Quinhas, sorri e carrega as crianças no colo.

Seu maior problema na fase da bebida era a escadaria do morro, onde, segundo o relato, ele vivia caindo. Essas cenas também são refeitas a partir da encenação de um participante. Elas são importantes dentro do filme porque o ex-alcoólico atribui às escadarias o principal obstáculo à permanência de sua vida ética. Interessante que, ao menos na estratégia narrativa do filme, a existência concreta das escadas que o atrapalhavam ao chegar em casa à noite e as fantasias ocasionadas pelo álcool são usadas não apenas como argumentos mas com força de encenação, dentro da narrativa.

Ao final, o ex-alcoólico afirma que naquela época chegou a “perder o domínio sobre a própria pessoa” e sentencia: “Hoje, o que eu posso dizer pra câmera é que passei a minha vida ao redor de uma mesa à procura da felicidade”.

No segundo bloco do filme se passa a encenação de uma Santa Ceia, na qual estão “ao redor de uma mesa” os realizadores do vídeo, incluindo o próprio personagem que deu o testemunho sobre seu alcoolismo. Ao fundo há um muro coberto de grafites. Os participantes da oficina compartilham pães e um cálice de vinho, que depois de ser

sacralizado por um MC, é colocado sobre a mesa. Um movimento repetido de *zoom in zoom out* nos sugere hesitação em relação à bebida, em seguida compartilhada por todos, inclusive pelo ex-alcoólico.

Esse vídeo, que leva o sugestivo nome de *Vira-vira*, nos coloca de frente para a incerteza quanto à significação que pode ser atribuída à experiência do personagem. A figura do ex-alcoólico aqui não é apresentada como um caso encerrado, mas como algo dotado de reversibilidade, no sentido de que o personagem pode, sim, voltar a beber, como é dito por ele no início do filme.

A inexistência de uma explicação exemplar e final aparece no lugar daquilo que poderia ser tomado como um caso bem sucedido, passível de ser usado para tipificar o sujeito dentro do grupo ou mesmo para falar do grupo para o próprio grupo de uma maneira positiva, valorizando aqueles que apesar de tudo conseguiram ultrapassar limitações. Ao não traçar o perfil do personagem de forma conclusiva, o filme abre uma possibilidade para que a comunidade do filme se forme de outras maneiras que não a delimitação de uma identidade, no sentido de que há uma chance do filme se relacionar com diversas outras reversibilidades existentes sobre o mundo, tanto em Monte Azul como fora dali.

Maravilha Tristeza é o nome de uma rua na Cohab Raposo Tavares, periferia de São Paulo. Lá foi realizado um vídeo homônimo que questiona o porquê dos nomes dados às ruas dessa região. Peter Burke (2005) havia observado que os nomes de ruas permitem que os passantes “leiam a cidade no sentido literal e no metafórico a um só tempo”. É justamente o choque entre o potencial metafórico do nome e sua literalidade que é exposto ao longo desse trabalho.

O vídeo começa com um *travelling* pelas ruas da Cohab que é entremeado por detalhes das placas de ruas com seus nomes. Passamos aos depoimentos: uma moradora da rua Cachoeira do Jacu diz que, quando vai fazer compras, em geral os vendedores entendem Cachoeira do Caju, e ela prefere deixar por isso mesmo a explicar o nome real. Manoel João afirma não ter o mesmo problema, pois a rua



onde mora leva o seu nome próprio. “Melhor do que colocar o nome da minha mãe”, completa.

Um terceiro morador afirma que a rua Cachoeira dos Arrepentidos foi assim nomeada porque alguns moradores achavam que as pessoas que haviam se mudado pra lá estavam arrependidas do que fizeram. Um outro diz que é culpa do PT, outra que os nomes ficaram assim porque as pessoas não participaram quando as ruas foram batizadas, tanto é que os nomes das ruas das pessoas que participaram são positivos, entre eles são citados Cachoeira das Flores, Vida Nova e Rio da Paz.

Em meio ao quiproquó, um outro morador recoloca a questão: na verdade, na rua Rio da Paz “de paz mesmo não tem nada”, “só rola fofoca”, o que nos faz duvidar da legitimidade de todos os nomes, independentemente de serem mais ou menos agradáveis. O desfecho acontece com uma pergunta do entrevistador sobre o porquê da reincidência do nome “cachoeira” em várias das ruas, ao que uma moradora nos diz que seria porque cachoeira “dá idéia de imensidão, fartura”, o que dobra o sentido novamente sobre si mesmo e oferece uma possibilidade de crença dos sujeitos na comunidade, ali mesmo onde tudo fora colocado em xeque. Não é preciso dizer que daí poderia surgir uma outra questão que colocasse novamente em dúvida a possibilidade da crença e que outros demais nomes de ruas, não apenas da Cohab Raposo Tavares, mas também de outras localidades, poderiam ser questionados.

O filme *Super-Gato contra o apagão*, realizado na Freguesia do Ó, apresenta uma encenação motivada pelo apagão, vivenciado no Brasil no ano de 2001. Ao invés de simplesmente denunciar a precariedade do planejamento acerca dos recursos energéticos, investigar as causas desse problema ou mesmo culpabilizar nominalmente seus responsáveis, tipologia de procedimentos assumidos pela mídia em relação ao ocorrido, o filme coloca em cena outras questões, que só poderiam surgir através de encenações distintas daquela praticada, por exemplo, pela figura do repórter e do apresentador, quando a função da imagem está inteiramente comprometida com a informação.

O filme começa com uma tomada noturna de um plano de fios emaranhados em um poste da Freguesia, tendo como trilha sonora o tema de *Batman*, associado a ruídos de cães e gatos. É no meio dessa profusão de fios que chegam até ali tanto as informações que a mídia fabrica como podem vir a chegar também os vídeos feitos naquela região, através das chamadas “antenas coletivas”, que nada mais são do que circuitos de televisão cabeados internamente.

Entra em cena um personagem, que fala para a câmera que vai mostrar como se faz um gato, entendido no filme como uma gambiarra feita nos pontos de energia elétrica que permite o acesso ilegal dos moradores das periferias à energia, de custo mais elevado do que os bolsos dali podem suportar. Primeiramente, somos levados a entender que o problema da falta de energia não é eventual, mas perene. Interessante como a lógica da informação, que governa o funcionamento da mídia, mostra-se quase absurda quando contraposta ao modo como a periferia usa seus recursos.

Surge uma senhora que afirma ter lido no *Apocalypse* uma previsão “sobre o apagão e sobre essas coisas que podem acontecer no mundo”. Mais adiante, ela vai deixar o discurso religioso pra trás e entrar novamente em cena para assumir um discurso crítico, tendo uma televisão ligada ao fundo: “o povo está virando um Pinóquio nas mãos do governo”. Nesse momento, surge na televisão a imagem do ventríloquo falante se movimentando a partir de um manipulador.

Antes de apresentar o passo a passo necessário para se fazer um gato, que se constitui como a promessa enunciada no início do filme, o personagem que conduz o vídeo enaltece a gambiarra nos dizendo que é graças ao gato que se tem o acesso à energia. Nesse momento, ele está com um gato (animal) nas mãos e o gato sobe em seu corpo. Ele justifica o movimento aparentemente inesperado do animal em sua direção como sendo uma comprovação de que o gato gosta dele, num jogo de palavras que desloca o sentido original do filme, que é, ao contrário, mostrar o gosto daqueles personagens pelo artifício técnico do gato.

Surgem recortes de jornal sobre o assunto, em seguida são postas imagens de um ritual indígena, cortadas de maneira brusca pela inserção de recortes de jornal com a palavra “modernidade” seguida de um ferro de passar roupas que atravessa a bandeira do Brasil com os dizeres “ordem e progresso”. É a partir daí que vão ser dadas, finalmente, por parte de uma espécie de super-herói, o Super-Gato, as indicações técnicas sobre como fazer a gambiarra, que requer apenas uma escada, um alicate, fita isolante e fios.

Podemos pensar: a quem essa encenação de *Super-Gato contra o apagão* se endereça? Ao que parece não se trata de uma encenação feita para os moradores da periferia, mas para os de fora. Os moradores dali conhecem perfeitamente as técnicas apresentadas, o que nos leva a supor que a encenação é feita para aqueles que podem pagar pela energia que consomem e por isso não teriam aderido ao gato. Justamente por estarem por fora da possibilidade do gato, estariam ainda mais despreparados para atravessar a falta de energia. De acordo com a lógica desse filme, as soluções para driblar a precariedade não seriam uma prerrogativa exclusiva da periferia dos grandes centros, mas poderiam ser algo estendido para fora dali através de uma ligação, que seria o reverso do gato, proporcionada pelo vídeo.



Nos três filmes abordados pretendíamos mostrar que a distância entre o sujeito ordinário e a comunidade por vir é dada pela impossibilidade de uma explicação que nos permita agrupar o ponto de vista ou mesmo as reivindicações que são não apenas econômicas, mas sempre de toda ordem dos sujeitos envolvidos na realização de um filme em uma localidade específica. É nesse campo que o vídeo comunitário pode se mover: entre o sujeito ordinário e a comunidade do filme comunidade por vir a partir da experiência do filme, que, devemos lembrar, é inevitavelmente uma experiência de produção de sentido. A baixa delimitação local que pode surgir no meio de alguns trabalhos de vídeo comunitário abre a possibilidade de gerar uma comunidade por vir, e foi justamente isso que procuramos mapear nas análises apresentadas.

Sabemos que a formação de uma comunidade do filme não é uma regra entre as produções de vídeo comunitárias, que caminham muito mais na direção da formação de um ponto de vista exclusivista para uma comunidade delimitada e predefinida. A grande parte dos grupos de vídeo comunitário está às voltas com a produção de uma visão de dentro, em geral com a função de contrapor essa visão a um olhar dos cineastas de fora lançado sobre ela.

A proposta deste artigo era caminhar em outra direção, tentando mostrar justamente o potencial de deslocamento de olhares que algumas experiências específicas ocorridas nesse campo podem sugerir. O desafio que está em jogo do ponto de vista analítico, neste caso, é nada menos que lidar com a artificialidade das categorias explicativas sobre os outros e a maneira como eles se enxergam ou se auto-representam e sobre as fronteiras que erguemos para contrapor ou polarizar os mundos possíveis, seja de maneira física ou abstrata, ficcional ou documental. O sentido pendular, que remete à oscilação entre os vários olhares possíveis envolvidos na produção de sentidos com o qual um cinema periférico e minoritário terá inevitavelmente que se haver, é apenas uma brecha para tentar entender a impossibilidade de levar a termo limites previamente definidos, como nas situações que procuramos apresentar.



## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ALVARENGA, Clarisse. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas, 2004. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp. (mimeo.)

ALVARENGA, Clarisse & HIKIJI, Rose Satiko. De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia. *Sexta-Feira - Antropologia, Artes, Humanidades*, 8. (no prelo)

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [São Paulo: Brasiliense, 1985].

BURKE, Peter. A alma encantadora das ruas. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 31 de julho de 2005, p. 3.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

<sup>4</sup> Os filmes realizados nas Oficinas Kinoforum encontram-se integralmente disponíveis na internet: [www.kinoforum.org/oficinas](http://www.kinoforum.org/oficinas).

FRANÇA, Luciana Barroso Costa. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão: etnografia de um filme documentário*. Belo Horizonte, 2003. Monografia (graduação em Ciências Sociais), Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG (mimeo.)

GUIMARÃES, César. A imagem e o mundo singular da comunidade. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 17-25.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. São Paulo, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em História, PUC-SP (mimeo.)

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Comunicação intercultural: Vídeo das Aldeias. *Geraes Revista de Comunicação Social*, Belo Horizonte, n.49, p.44-49, 1998.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

SHULER, Evelyn. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência waiãpi do Vídeo nas Aldeias. *Sexta-Feira - Antropologia, Artes, Humanidades*, n.2, ano 2, abr. 1998.

SILVA, Mateus Araújo. Jean-Claude Bernardet e o documentário brasileiro moderno, provisoriamente. *Devires Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte n.0, p.27-39, dez. 1999.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação do documentário contemporâneo: o problema de “dar a voz ao outro”. São Paulo, 2001. Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP (mimeo.)

TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

## Filmografia<sup>4</sup>

SAGHAARD, Christian (Coord.); BRITO, Luis Cláudio de; EVANS; MAGNO, Dáfnis Alessandro; NOVAES, Fábio José; SILVA, Diógenes Pires da. 2001. *Super-Gato contra o apagão*. Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual. Brasil, 5 min.

SAGHAARD, Christian (Coord.); CENCI, Adriano; DOMINGUES, Alexandre Denis; GROSSMAN, Vanessa; OLIVEIRA Andréa Bandoni de. 2001. *Maravilha Tristeza*. Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual. Brasil, 4 min.

RAULINO, Aloysio. 1971. *Jardim Nova Bahia*. Brasil, 15 min.

SAGHAARD, Christian (Coord.); SOUZA, Claudinei Alves de Souza; OLIVEIRA, André; ARAÚJO, Manuel Vanderlei Pinto. 2001. *Vira-vira*. Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual. Brasil, 6 min.

TONACCI, Andrea. 1977. *Conversas no Maranhão*. Brasil, 120 min.

**Résumé:** Avec cet article nous proposons de penser trois films réalisés dans la périphérie de São Paulo *Vira-Vira*, *Maravilha Tristeza* et *Super-Gato* contra o Apagão, tous les trois de 2001, dans le programme des Ateliers Kinoforum de réalisation et production audiovisuel, ayant comme base les concepts de « modèle sociologique » (Jean-Claude Bernardet), de « intercesseurs » (Gilles Deleuze) et, finalement, celui de « communauté à venir » (Giorgio Agamben).

**Mots-clés:** Cinéma documentaire. Vidéo communautaire. Cinéma vérité. Périphérie. Ateliers de vidéo.



**Abstract:** In this paper, it is intended to think about three movies made in slums in São Paulo periphery (“Vira-Vira”, “Maravilha tristeza” and “Super-gato contra o apagão”, all of them from 2001), having as ground the concepts of “sociological model” (Jean-Claude Bernardet), “intercessors” (Gilles Deleuze) and, finally, the concept of “coming community” (Giorgio Agamben).

**Keywords:** Documentary Film. Community video. Cinéma-verité. Slum. Video workshops.