

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

NARRATIVAS À MARGEM: IMAGINÁRIO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DA BEM-TE-VÍDEO

Juiz de Fora
Março de 2013

Raruza Keara Teixeira Gonçalves

NARRATIVAS À MARGEM: IMAGINÁRIO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DA BEM-TE-VÍDEO

Dissertação apresentada no Programa
de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Christina Ferraz Musse

Juiz de Fora
Março de 2013

Gonçalves, Raruza Keara Teixeira.

Narrativas à margem: Imaginário, memória e identidade na produção audiovisual da Bem-te-vídeo / Raruza Keara Teixeira Gonçalves.
– 2013.

175 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

1. Memória audiovisual. 2. Produção independente em vídeo. 3. História oral. 4. Identidade. 5. Bem-te-vídeo. I. Título.

Raruza Keara Teixeira Gonçalves

Narrativas à margem: Imaginário, memória e identidade
na produção audiovisual da Bem-te-vídeo

Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Comunicação (Mestrado) da UFJF

Orientadora: Profa. Dra. Christina Ferraz Musse

Dissertação aprovada em 12/03/2013 pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Christina Ferraz Musse (UFJF) - Orientadora

Prof. Dr. Igor Sacramento (UFRJ) – Convidado

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF) - Convidado

Conceito obtido: _____

Juiz de Fora
Março de 2013

“Aquele a quem o presente é a única coisa presente, nada sabe da época que vive.”

Oscar Wilde

Dedicatória:

Dedico esta obra às minhas avós, Ondina e Beatriz, e, a minha querida Tia Emília (*in memoriam*), foram elas quem me ensinaram o prazer de ouvir histórias e a amar a memória.

À minha mãe, Cleópatra, meu grande amor, a quem eu devo aprendizados preciosos sobre a fé, a humildade e a alegria. Por estar sempre ao meu lado, ainda que fosse por orações e pensamentos.

Ao meu pai, Carlos, por me mostrar que a vida é feita de realidade e persistência, e que, por isso, ter sonhos é uma forma linda de se ter coragem.

À minha irmã, Nathascha, por ser o meu “eu” às avessas e pela esperança sempre depositada em mim.

Agradecimentos:

Agradeço ao infinito amor de Deus e por sempre me guardar em seu doce coração. E por nos momentos mais difíceis me mostrar que por e com ele tudo é possível.

Aos meus pais, avós, irmã e demais familiares, vocês são meu engenho, minha fortaleza e refúgio.

À minha orientadora, Christina Musse, por nossas conversas intermináveis e por suas sugestões. Além disso, por ser uma grande amiga e por ser uma pessoa tão gentil e generosa. Muito obrigada pelos livros e conselhos, certamente, me transformaram em uma pessoa muito melhor. Ah! Meus crochês também não serão mais os mesmos...

Ao professor Paulo Roberto Figueira Leal por seus ensinamentos em toda minha vida acadêmica, pelos apontamentos em minha qualificação e pela amizade de sempre. Pelo companheirismo que compartilhamos nas aulas de Teoria da Comunicação I, durante o meu estágio-docência. Você é um bonito exemplo de pessoa ética. Suas aulas “fascinantes”, eu levarei em minhas memórias.

Ao professor Nilson Alvarenga por seus questionamentos em minha qualificação e pela boa-vontade de sempre.

Ao professor Wedencley Alves pela amizade, pelos melhores “bate-papos” nos corredores e secretarias da Facom/UFJF e nos congressos que nos encontramos.

Às professoras Iluska Coutinho e Cristina Brandão, às quais eu muito admiro e tenho muita gratidão.

Aos meus companheiros, grandes amigos, que a investigação sobre a memória e a cidade de Juiz de Fora me proporcionou: Eduardo Chain, Rafaella Prata, Paty Lanini, Karina Vasconcelos, Haydêe Sant’Ana Arantes, Daniella Lisieux, Carlos Alexandre, Camilinha Carvalho e Brênio Peters.

Aos meus amigos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, PPGcom/UFJF, que estão guardados para sempre em meu coração, pois já me cativaram: Carlos Alberto Pavam, Marcello Machado, Fran de Paula, Dora Stephan, Renata Vargas, Luciano Teixeira, Emília Merlini, Tito Jr., Igor Oliveira, Íris Jatene, Roberta, Ana Eliza Alvim, Gabriela Praça e Flávia Cocate.

Aos meus grandes amigos da vida, integrantes do *Quarteto Fantástico*: Thaís, Mariana e Fausto.

À minha amiga e companheira de jornadas, pesquisas e sonhos, Wanessa Bittar. Serei eternamente grata ao seu carinho, paciência, amizade e disponibilidade para me ouvir sempre que preciso fosse. Por ser minha família em Juiz de Fora.

À Haydêe por sua generosidade, partilha e atenção. Nossas conversas, desabafos, angústias e dúvidas, nossa vinda para Juiz de Fora. Quantas trilhas nós percorremos, quantas histórias podemos dizer que são apenas nossas.

Ao Marcello Machado, amigo de mestrado, que prefiro chamar de Anjo Marcello. Conversas, congressos, trabalhos, e-mails, músicas e orações... Muito vivemos e partilhamos. É certo: “Tamo junto”.

Aos alunos do primeiro período de Comunicação Social/ Noturno do primeiro semestre do ano de 2012 por me darem a oportunidade de exercitar em sala de aula um pouco da alegria, da novidade, da ansiedade e da responsabilidade que abarca a docência. Cada aula foi única, uma verdadeira aventura.

Ao Nilo e à Hilda, da Divisão de Memória da Funalfa, por sempre acolherem às minhas dúvidas sobre a metodologia da história oral, por compartilhar histórias e curiosidades dos anos 1980 em Juiz de Fora e pelas dicas preciosas para a confecção de minha qualificação.

À Heliane Casarin, diretora do Setor de Memória da Biblioteca Murilo Mendes, por me fornecer pistas sobre o período da minha investigação, seja por seus comentários e contatos fornecidos, seja pelo auxílio de sempre na busca por informações nos jornais da época.

À Vanessa Esteves, à Leila Barbosa, ao Paulo Motta, ao Jorge Sanglard, ao Paulo de Mello e ao Alex Cunha por disponibilizarem seus acervos pessoais e por saborear um pouco de suas histórias comigo.

A todos os entrevistados, que sempre me receberam com os braços abertos, permitindo que eu pudesse viajar pelo tempo através da emoção, da imaginação e da riqueza de suas memórias.

Aos professores e demais funcionários da Faculdade de Comunicação da UFJF (FACOM/UFJF) pela simpatia e a colaboração de sempre.

À secretaria do PPGcom/UFJF por sanar dúvidas e pela ajuda constante. Destaco a importância de nossa querida secretária, Ana Cristina, por sua boa vontade, carinho e torcida.

À PROPG e à Capes, que permitiram que eu pudesse me dedicar a essa pesquisa com zelo e tempo.

Resumo

Esta dissertação pretende caracterizar a memória audiovisual como marca identitária de Juiz de Fora, Minas Gerais, privilegiando a investigação inédita sobre a produção independente em vídeo, realizada pela empresa Bem-te-vídeo, fundada em 1984 na cidade. Para a avaliação do objeto de estudo, recorreu-se à perspectiva memorialística, adotando a metodologia da história oral, que tem por proposta reconstruir o percurso histórico por meio do testemunho dos sujeitos da experiência. Nesse sentido, foram realizadas entrevistas com 17 pessoas, envolvidas no contexto cultural e audiovisual do período, o que totalizou a análise de cerca de 20 horas de gravação em áudio. Material que, transcrito, ofertou um documento rico sobre a história da produtora, de seus realizadores e do processo da produção de bens audiovisuais e culturais na cidade. A pesquisa ainda contou com um exaustivo trabalho de revisão bibliográfica e investigação de arquivos pessoais, de jornais, revistas, fotografias e produtos em suporte audiovisual. Isto resultou em uma análise fílmica sobre o videodocumentário *O Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo*, criado pela produtora em 1987. A dissertação orienta-se pela compreensão dos processos comunicacionais como conformadores das identidades e das sociabilidades, em seu contexto histórico, baseando-se em metodologias e conceitos propostos pelos Estudos Culturais, a Nova História, as pesquisas sobre o fenômeno do vídeo no Brasil e as Teorias da Análise Fílmica.

Palavras-chave: Memória audiovisual; Produção independente em vídeo; História oral; Identidade; Bem-te-vídeo.

Abstract

This paper aims to characterize the audiovisual memory as brand identity of Juiz de Fora, unpublished research focusing on independent video production, conducted by producer Bem-te-video, founded in 1984 in the city. For the evaluation of the object of study, we used the memorial perspective, adopting the methodology of oral history, which is proposed to reconstruct the historical route through the testimony of the subjects of the experiment. Accordingly, we conducted interviews with 17 people involved in the audiovisual and cultural context of the period, which amounted to the analysis of approximately 20 hours audio recording. Material that transcript offered a rich document about the history of the producer, its directors and production of audiovisual and cultural assets in the city. The survey also included a thorough literature review and the investigation of personal files, newspapers, magazines and photographs and products in audiovisual support. This resulted in a film analysis on the video documentary *The Redeemer Bar: Outside this bar, the world is silent*, created in 1987 by producer. The work is guided by the understanding of communication processes with conforming identities and sociability, in its historical context, based on concepts and methodologies proposed by Cultural Studies, New History, research on the phenomenon of video in Brazil and the theories of film analysis.

Keywords: Audiovisual memory; Independent video production; Oral history; Identity; Bem-te-video.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 IDENTIDADE E MEMÓRIA: A CULTURA AUDIOVISUAL EM JUIZ DE FORA.....	20
1.1A IDENTIDADE CULTURAL E AS TRANSFORMAÇÕES DO SUJEITO HISTÓRICO.....	20
1.2A QUESTÃO DA MEMÓRIA E A CONFORMAÇÃO DA IDENTIDADE.....	27
1.3A MEMÓRIA DO LUGAR: O AUDIOVISUAL COMO MARCA IDENTITÁRIA DE JUIZ DE FORA.....	32
1.3.1A cidade industrial e o cinema	33
1.3.2Cineclubismo: A “cidade” que pensa cinema.....	39
1.3.3A apropriação do Super-8 e a constituição das produtoras de vídeo nos anos 1970/80.....	44
2 “MEMÓRIA CAMALEOA”: DA ARTE DO VÍDEO AO PROJETO INDEPENDENTE DOS VIDEOMAKERS DOS ANOS 1980.....	51
2.1AS PERSPECTIVAS CRIATIVAS DO VÍDEO.....	51
2.2NOVAS TECNOLOGIAS E SEUS EFEITOS SOBRE OS CONTEÚDOS CULTURAIS DA TV COMERCIAL.....	58
2.3 A INTERVENÇÃO DOS VIDEOMAKERS: DA CONSTITUIÇÃO DAS PRODUTORAS AOS NOVOS PROJETOS PARA A TELEVISÃO.....	63
2.4 CULTURA HÍBRIDA: O VIDEOCUMENTÁRIO DOS ANOS 1980.....	68
3 MEMÓRIAS ORAIS SOBRE A PRODUTORA BEM-TE-VÍDEO: UMA EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL INDEPENDENTE EM JUIZ DE FORA/MG.....	77
3.1PERCURSO HISTÓRICO E ORALIDADE: A ESCOLHA DO OBJETO.....	77

3.2BEM-TE-VÍDEO: DA UNIVERSIDADE À CONSTITUIÇÃO DA PRODUTORA.....	79
3.3JUIZ DE FORA E A INTERVENÇÃO AUDIOVISUAL NOS ANOS 1980.....	91
3.4DOS PROJETOS CULTURAIS À CRIAÇÃO AUTORAL.....	102
4 UMA ANÁLISE FÍLMICA DO VIDEODOCUMENTÁRIO <i>O BAR REDENTOR: FORA DESSE BAR O MUNDO É MUDO</i>.....	112
4.1 UMA REPRESENTAÇÃO DA CIDADE AFETIVA.....	113
4.1.10 <i>Bar Redentor: Histórias e imaginários sobre o “lugar do encontro”</i>	117
4.1.2A <i>memória como fator de mediação na narrativa audiovisual</i>	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139
ANEXOS.....	14

INTRODUÇÃO

Uma consciência temporal quanto aos tempos pretéritos, nas últimas décadas do século XX, aflorou-se diante do aprofundamento da capacidade de esquecer e da perda do sentido do passado, resultado do incessante movimento de transformações a nível informacional e tecnológico e, logo, de uma complexização das relações interpessoais em um cenário cada vez mais mediado por processos de comunicação. No esforço de conter tal movimento, a memória dilatou-se como espaço de compreensão, servindo como caminho possível de ancoragem do tempo, que por meio da lembrança e da rememoração convocam a sociedade contemporânea à reflexão sobre as ações de homens e mulheres no presente, como reverberações dos feitos e das vicissitudes do passado.

Não em vão, a história sempre é contemporânea, sendo potencializada pela centralidade da experiência dos indivíduos, que se admite na decodificação dos significados culturais partilhados que se fundem, se perdem, ou, são rearticulados, inserindo a perspectiva historiográfica na dimensão das humanidades, interpretações e subjetivações. As certezas sólidas e as normatizações sobre o passado, garantidas pelos grandes distanciamentos entre o objeto histórico e o pesquisador, cederam lugar para o que alguns estudiosos contemplam como “história do tempo recente”, isto é, um dedicar-se sobre eventos e fatos no qual há a possibilidade de se confrontar as personagens envolvidas na eventualidade ou no episódio, a fim de angariar novas questões e proposições sobre o fato a partir de quem o viveu ou o testemunhou. Dessa forma, a crença em verdades históricas plurais irrompe, tornando o depoimento oral meio para a recomposição do feito histórico.

Questões sobre o lócus privilegiado da memória têm proliferado em distintas instancias da vida social e cultural dos indivíduos. Como exemplo, a experiência pessoal que invade o campo editorial com autobiografias, os diários eletrônicos divulgados em *blogs* e as páginas

na *Web*, os quais prestigiam o mundo iconográfico, repercutindo a vida privada, as arquiteturas e as inscrições no espaço, em um mundo experimentado em outro momento. Manifestações que não se restringem às iniciativas particulares, elas também conquistam instituições de pesquisa e empresas que, diante do redemoinho de uma cultura memorialística, absorvem o tom subjetivo que marca a pós-modernidade cultural.

Nesse sentido, exemplos de destaque são projetos como o da Fundação Vale, que comprometido em preservação do patrimônio histórico e cultural, gera o *Memorial Minas Gerais Vale* desde 2010. Este localizado na capital do estado mineiro, Belo Horizonte, realiza programações e mostras que busquem valorizar a memória local dos recônditos das gerais, bem como promover uma viagem pelo tempo entre os séculos XVII e XXI através de efeitos virtuais e interativos entre a história apresentada e o espectador-visitante. Além disso, a fundação de caráter privado busca dar visibilidade ao projeto por meio de uma página na internet www.memorialvale.com.br.

Outra iniciativa, entretanto, de dimensões globais, que podemos elencar é o projeto da Fundação Goodplanet, *7 Bilhões de Outros*¹, um site recente que promete interatividade e volta-se para o fator comunitário e local, fornecendo a possibilidade de os indivíduos criarem cadastros particulares, a fim de compartilharem seus testemunhos sobre suas memórias, afetividades e opiniões, ofertando aspectos das identidades individuais e sociais. De certo que esses projetos fundamentam-se na ideia de que a memória social é formada por sistemas de interação particulares, sendo dependente de sistemas comunicativos que se acumulam ao longo dos tempos.

Por isso, ao se voltar os olhos para o passado, é necessário compreender que as práticas culturais obedecem a uma lógica processual que engloba questões tais como origem, crescimento, disseminação e transformações através de uma história que respeita uma

¹ O projeto pode ser conferido no site <http://www.7billionothers.org>.

cronologia. Nesse sentido, essas práticas residem na esfera dos atos comunicacionais, afinal os mesmos são mediadores entre aquilo que construímos no passado e o que realizamos no tempo presente. De fato, se a comunicação, nas derivas pós-modernas, atende a demanda da velocidade, alterando ordens espaços-temporais, servindo a instantaneidade do compartilhamento de informações, a própria concilia-se ao passado, ao servir como instrumento para o reconhecimento de experiências, vivências, atitudes de homens e mulheres de outrora, que se apresentam no presente sob a forma de restos, rastros e marcas.

O foco da dissertação tem nesses apontamentos a força motriz para a adoção da perspectiva historiográfica para a compreensão do advento do vídeo e do uso de seus recursos no processo de constituição de discursos na década de 80. Sendo que em destaque encontra-se a pesquisa inédita sobre produção independente audiovisual realizada em Juiz de Fora/MG, pela empresa Bem-te-vídeo, registrada em 1984 pela Junta Comercial do Estado de Minas Gerais (JUCEMG). Produtora, que se destacou pelo envolvimento com criações as quais se orientaram por questões de cunho cultural e afetivo em Juiz de Fora e pela participação em circuitos de veiculação e premiação de trabalhos em VHS e U-matic, naquele contexto.

Entre as redes criadas pelo passar do tempo, percorre-se a trilha que compõe as formações culturais, em que costumes, valores, práticas, técnicas e tecnologias difundem-se, a fim de se fixarem, deixando em relevo certas características em determinado lugar. Ao recuperar o passado estabelecem-se caminhos para o estudo sobre o aspecto audiovisual como marca da identidade local juiz-forana. Questão, aqui presente, que será amparada pelo panorama plural de perspectivas, alicerçada pelos Estudos Culturais, do Interacionismo Simbólico e da Nova História.

De maneira que o trabalho fundamenta-se no sentido de compreender que no universo dos processos comunicacionais não há quebras de continuidade, uma vez que elementos culturais são inventados e incorporados em sociedade, sendo testificados pelos indivíduos que

os repassam aos demais por via da aprendizagem compartilhada de uma geração a outra. Fato que está atrelado ao entendimento da cultura como depositário de referências, constituído a partir do desencadeamento de formas negociadas que atravessam a existência humana.

De certo que a comunicação não se encontra somente nos meios, ou seja, nos suportes tecnológicos que adotamos a fim de alargar o processo de disseminação de conteúdos e informações. Posto que, a comunicação é antes de tudo relação. São nas formas, nos empregos e nos usos feitos desses meios, que significados, ora, sentidos são produzidos. E nesse processo de operações comunicativas, em que se sucede o jogo entre os *meios* e as *mediações*, reflete-se as relações intersubjetivas e o complexo esquema da enunciação.

Se entendermos os processos comunicacionais sobre a lógica da acumulação, entenderemos que a produção de sentidos fomentada nos mesmos permanece propícia ao contínuo movimento da resignificação. Estruturas discursivas são latentes formações interpretativas, que, inevitavelmente são revisitadas, aglutinadas a outros processos de compreensão. Para além das margens do tempo, elas chegam a nós pela marca de um olhar possível, impressões, recortes e enquadramentos.

Logo, em nossa pesquisa, frisa-se que não há espaço para a unilateralidade no movimento entre passado e presente, visto que ambos operam conjuntamente, no transitar entre a atualização dos tempos pretéritos e a contextualização dos tempos vividos aqui e agora. A adoção da metodologia da história oral, no processo de investigação, contribuiu para que se pudesse examinar a memória dos entrevistados como um fluxo, em que se misturam os painéis sobre o que se viveu e se vive, um rito de construção e reinvenção próprio à experiência narrada. Ressalta-se que a escolha do método de reconstrução memorial, por via da oralidade, teve por referência trabalhos desenvolvidos pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) e pelo Museu da Pessoa/SP.

Na intencionalidade de produzir documentos históricos, utilizou-se de 17 fontes orais, permitindo recuperar acontecimentos e fatos até então não evocados sobre a trajetória audiovisual em Juiz de Fora. As entrevistas ocorreram nos anos de 2010, 2012 e 2013. O material em áudio totalizou em 20 horas de gravação, que transcrito, ofertou a possibilidade de análise das memórias orais de nossas personagens. O intuito primário não se concentrou na abordagem biográfica dessas narrativas, mas sim na riqueza exploratória da temática sobre a constituição de produtoras independentes nos anos de 1980 na cidade. Entretanto, a subjetividade de cada depoente conservou-se no inventário de seus imaginários e nas lacunas próprias da dicotomia, lembrança e esquecimento.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, essas questões estarão presentes, sendo sinalizadas por meio do tema das identidades e do percurso realizado pelo sujeito histórico. Objetiva-se revelar ainda o movimento de eclosão da questão em torno das subjetividades dos indivíduos, a partir da década de 60, que incidiram no posicionamento questionador das histórias neutralizadoras de até então, buscando o papel do sujeito e de outras tradições históricas ainda não situadas nos centros de discussão e pesquisa. Deslocando a atenção para a memória como fator de constituição do processo identitário a nível pessoal e social, tem-se por interesse reconstruir a memória do lugar, ressaltando os aspectos culturais presentes na história da cidade de Juiz de Fora, sendo que em relevo encontram-se as práticas ligadas ao audiovisual como dinamizador de sociabilidades e identidades. Para a abordagem desse capítulo, realiza-se além da revisão bibliográfica com pesquisadores sobre a temática da cidade mineira e seus processos comunicacionais, como Christina Ferraz Musse, Flávio Lins e Cristina Brandão, com historiadores, como Maraliz Christo e Cleyton Barros e com o arquiteto, Luiz Alberto Passaglia, uma pesquisa em jornais de época e com fontes orais, que protagonizaram movimentos relacionados à construção de narrativas por meio da adoção de equipamentos no contínuo evolutivo das técnicas e tecnologias até o período analisado, década de 80.

No segundo capítulo, a proposta é realizar um estudo sobre o fenômeno do vídeo no país, apontando a transição entre o vídeo como recurso estilístico e de experimentação no projeto das artes dos videoartistas, na década de 70, para o projeto dos *videomakers*, na década de 80. Esses, que buscaram na portabilidade e nas facilidades dispensadas pelo meio uma forma de intervir no processo de criação de narrativas e produtos audiovisuais que pudessem ser absorvidos pela TV comercial, com a qual haviam crescido e poderiam apresentar caminhos possíveis para o tratamento de sua linguagem. O capítulo compromete-se ainda em traçar o percurso de interferência das novas tecnologias no circuito *broadcast* de produção, mostrando de que forma as mesmas contribuíram para a disseminação mais rápida de conteúdos culturais e em mudanças estruturais dos processos criativos. Ainda contempla como o processo industrial de constituição de imagens emprestou-se às subjetividades de realizadores, incidindo em projetos autorais, que culminaram em uma hibridização de formas estéticas, que uniram o tripé, cinema, vídeo e TV nas peculiaridades do videodocumentário dos anos 1980.

O terceiro capítulo versa sobre as questões apresentadas no segundo capítulo, entretanto, propondo analisar a experiência em vídeo em esfera local pela produtora Bem-te-vídeo, em Juiz de Fora. Por meio de um mapeamento de vozes com 14 fontes orais, analisam-se memórias individuais, a fim de realizar a reconstrução da história da produtora, na emergência cultural, político e social, que marcou a década de 80 em Juiz de Fora. Utiliza-se de jornais da época, de arquivos pessoais e fotografias nesse processo de recomposição de informações e dados. Comprometendo-se ainda em avaliar de que maneira, os conteúdos realizados por esses jovens *videomakers* têm como centro de atenção “olhares” sobre a cidade, formas de representá-la e impregná-la com suas inscrições, o que incide sobre a compreensão de comportamentos, sociabilidades e identidades.

Finalmente, no quarto capítulo, tem-se a análise fílmica do videodocumentário *O Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo*, produzido pela Bem-te-vídeo, em 1987. A partir de Teorias da Análise Fílmica, de pesquisas sobre as características estéticas próprias do suporte vídeo e da linguagem da TV e do documentário, recorre-se à desconstrução da narrativa audiovisual, no intuito de descortinar efeitos da mediação e assim compreender os sentidos criados na representação de Juiz de Fora apresentada pelo vídeo.

Nesse contexto, o trabalho propõe as seguintes questões: Como as facilidades tecnológicas, propiciadas pelo uso do VHS, dinamizaram o processo de criação de imagens sobre Juiz de Fora e em que medida isso incidiu na conformação de imaginários sobre o espaço urbano? De que forma a produção audiovisual independente em Juiz de Fora, realizada pela produtora Bem-te-vídeo, contribui para o processo de construção da memória e da identidade local?

Ressalta-se ainda que, além das considerações finais e das referências bibliográficas, esta dissertação inclui na abertura de nosso anexo um belo mosaico, que delineia as imagens que nossa pesquisa perseguiu ao longo da investigação. No anexo estão presentes matérias de jornais estudadas, arquivos de imagem e fotograma do vídeo analisado e fotografias do período histórico.

1 IDENTIDADE E MEMÓRIA: A CULTURA AUDIOVISUAL EM JUIZ DE FORA

Na pós-modernidade, as questões que envolvem a identidade têm encontrado terreno fértil em distintas áreas de discussão, promovendo debates entre correntes de conhecimento e distintos autores. Em nosso trabalho, adotamos as perspectivas dos Estudos Culturais e do Interacionismo Simbólico, por entendermos que a identidade é um produto cultural negociado, fruto de interações intersubjetivas efetivadas no processo de comunicação de valores internos validados em sociedade. A memória é um fator recorrente nesse processo, uma vez que ela atua como mecanismo para mediar feitos do passado nas ações do tempo presente, contribuindo para a construção de uma determinada realidade, sobre a qual podemos pousar um certo olhar. Além disso, assim como as identidades, a memória é um campo de possíveis articulado e passível de fragilidades, o que expõe ambas a uma reconstrução constante. A história de um tempo e lugar estará, inevitavelmente, ligada a essas questões. Ao pesquisarmos a cultura audiovisual em Juiz de Fora, salientamos elementos constituintes de sua formação, compreendendo que do âmbito cultural brota a força de discursos e de memórias.

1.1 A IDENTIDADE CULTURAL E AS TRANSFORMAÇÕES DO SUJEITO HISTÓRICO

O tema da identidade, que não raro pode ser contemplado em situações cotidianas seja por expressões ou por constatações sobre aspectos e características que se atribui a algo,

peessoa, gênero, etnia, cidade ou nação, tem nas últimas décadas constituído-se como objeto amplo de investigação de distintas ciências. Da sociologia, história, antropologia à comunicação, que nos inventariam com discussões sobre o que seria identidade e de que maneira esta é construída e se altera, o que se observa é a complexidade dessa temática e a junção de perspectivas que acenam para uma compreensão sobre esse movimento, nada simplificador, porém controverso, no qual o sujeito social é um protagonista diverso ao longo dos tempos.

Nas sociedades pré-modernas, se a permanência dos modos de ser, viver e escolher balizava a vida nas culturas tradicionais, incorporando-se como modelos autênticos, índices da ancestralidade, que conectavam o velho e o novo em uma mesma rede de conhecimentos, caracterizando segundo Kellner (2001, p. 297) “a identidade como função da tribo, do grupo, em algo coletivo”, a modernidade acaba por tornar a identidade uma função ligada às particularidades do indivíduo.

Não em vão irrompe a noção do sujeito do Iluminismo, que baseado na concepção individualista e centralizadora, é definido como ser racional e detentor de uma identidade fixa e de grande estabilidade, sua força motriz e sua essência (HALL, 2006).

Contudo, o sentido de modernidade apresentou-se sob o legado de enterrar as velhas formas de vida, a fim de instaurar o constante encontro com o novo, diálogo firmado com a transitoriedade. Logo, a identidade dos sujeitos passa a ser rearticulada nesses fluxos mutatórios, sendo engendrada na lógica das efemeridades, cedendo o espaço antes concedido à fixação e à rigidez de sua forma para a permanente possibilidade de ser superada, transformada e validada (KELLNER, 2001).

Nesse sentido, o sujeito moderno cada vez mais assume uma consciência sobre si, reconhecendo-se em suas demais potencialidades de atuação, por meio dos “papéis” que incorpora dentro do grupo. E para se reconhecer nesses papéis novos “atributos” da sua

identidade, esse sujeito necessita que os outros agentes do grupo também o reconheçam e compartilhem da noção de sua variada possibilidade de ação nesse universo. O sujeito passa a ser compreendido como fator de uma ambiência, permeada por intercâmbios de costumes, formas, valores e símbolos.

Logo, cria-se a percepção sobre o sujeito sociológico. Este dotado de competência para interpretar o mundo e influir sobre ele, alterando realidades e paisagens. Nesse sentido, compreende-se a história como objeto da realização humana (MARTÍN-BARBERO, 1997), sendo os sujeitos não reféns de seu passado, mas atores históricos que vivem em um mundo pleno de significados, com o qual se veem convidados a negociar.

Nesse sentido, os estudos de Berger e Luckmann vão ao cerne dessas questões, uma vez que consideram que a realidade humana é uma realidade socialmente construída. Por meio do viés fenomenológico-descritivo, os autores problematizam como ocorre tal processo, argumentando que a realidade da vida cotidiana entre tantas possíveis é a “realidade por excelência” (BERGER; LUCKMANN, 1985). Afinal, a mesma compreende fenômenos de uma realidade objetiva, que existem independentes da nossa vontade, como também é construída pela conjunção de fatores sociais, resultantes da ação humana, o que exprime a relação dialética entre o homem e a realidade social, de modo que o homem produz a realidade na medida em que é produto da mesma.

A realidade da vida cotidiana reflete o mundo que os indivíduos compartilham entre si a partir de interações intersubjetivas. Como afirma Capra (2002, p.68), “o mundo que todos veem não é o mundo, mas um mundo que criamos juntamente com outras pessoas”. Na perspectiva interacionista-simbólica, é nas interações que se definem as relações entre o eu e o outro, aquilo que nos aproxima ou distancia, diferenças e reciprocidades. Afinal, é por meio dessas relações que se definem quem é o eu e quem é o outro. Para Berger e Luckmann (1985, p.48), “esta reflexão sobre mim mesmo é tipicamente ocasionada pela atitude com relação a

mim mesmo que o outro manifesta. É tipicamente uma resposta de espelho às atitudes do outro”.

Diante desses processos sociais em que a realidade subjetiva é formada, a identidade individual é um elemento chave para definir a localização do indivíduo no grupo, e, posteriormente, o papel que o mesmo ocupará na sociedade em que vive. Vale dizer que os processos de formação da identidade ocorrem simultaneamente aos processos de formação do conhecimento na sociedade, de modo que este indivíduo é capaz de relacionar-se com o mundo exterior por meio de um jogo de subjetivações e exteriorizações.

Porém, como explica Hall (2006, p.12), “essas identidades que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura” entrariam em colapso diante de mudanças estruturais e institucionais que principalmente após a Segunda Guerra Mundial vão ser delineadas pelos modos de produção capitalista, pelo adensamento populacional e dispersão da massa e pelo modelo operante da sociedade de consumo e da cultura da imagem.

Conforme Ortiz (1994, p.119),

Com o advento da sociedade urbano-industrial, a noção de pessoa já não mais se encontra centrada na tradição. Os laços de solidariedade se rompem. O anonimato das grandes cidades e do capitalismo corporativo pulveriza as relações sociais existentes, deixando os indivíduos “soltos” na malha social. A sociedade deve portanto inventar novas instâncias para a integração das pessoas. No mundo em que o mercado torna-se uma das principais forças reguladoras, a tradição torna-se insuficiente para orientar a conduta.

Além disso, esses fenômenos correspondem a uma ordem, que se reproduz em rede sobre o globo, que inclui os processos de comunicação humana e apresenta a sociedade moderna e a sociedade mundial em um duplo sentido, no qual o sistema comunicativo resulta de uma cultura cada vez mais mundializada (ORTIZ, 1994).

A identidade do indivíduo a partir de então têm novas referências, que se aglutinam àquelas, que o mesmo adquiriu em seu meio familiar, escolar, em sua comunidade local, por isso, passando a ser fortemente mediada. Assim, segundo Hall (2006, p. 38), para além de

“algo imaginário e fantasiado sobre sua unidade”. Hall (2003, p.15-16) considera ainda que a “identidade é um lugar que se assume uma costura de posição e contexto e não uma substância a ser examinada”. Contexto que, na contemporaneidade, é radicado na velocidade das operações capitalistas, bem como na internacionalização de investimentos, no enfraquecimento das instâncias estatais, na inter-relação mútua de redes regionais-globais e no crescimento e poder de atuação das indústrias culturais. Estas que inseridas nas controvérsias de uma globalização tangencial (CANCLINI, 2003), dicotomassimétrica e desigual, acabam por assegurar a conexão entre as partes de todo mundo, por meio da disseminação de seus bens simbólicos, que se desdobram na cascata de produtos culturais, disponíveis para o consumo da massa, de característica multifacetária e desagregadora, mas que sob o discurso ressonante das mídias, torna-se alvo uniforme. Forja-se a ideia de aldeia global, na qual surgem “novas’ identificações ‘globais’ para novas identificações locais” (HALL, 2006, p.78).

A articulação entre o local e o global retoma a questão de que a globalização não teria o poder de destruir as identidades ou certa unidade das culturas nacionais, porque a diferença não é uma problemática desse sistema multinacional, é um mecanismo de retroalimentação de padrões de trocas culturais desequilibrados (HALL, 2006), entendendo a diferença como travestida do fetichismo pelo exótico, distante e fascinante. Vale ressaltar que a diferença faz parte da dinâmica relacional “eu” e o “outro”, o que pressupõe alteridade. Nesse sentido, a identidade só existe pela marcação da diferença, que de acordo com Lins e Brandão (2012, p.20) o “que se é faz parte de uma longa cadeia de negações”. O sujeito pós-moderno pode assumir diferentes posições. O reconhecimento por si e pelo grupo de sua identidade não é caminho linear, afinal a possibilidade de representar-se de tantas formas, e de tantas formas se apoderar, tornou o seu processo de reconhecimento em algo instável. O núcleo individualista que salvaguardava a identidade do sujeito moderno fragmentou-se para dar lugar ao jogo das

redundâncias, da superficialidade dos fenômenos e ao sentimento de fragilidade do singular. A identidade, nas derivas pós-modernas, é filha dos encontros culturais, que coabitam seu universo particular, o que a torna híbrida e múltipla, incidindo na conformação de comportamentos e pensamentos dos indivíduos.

Estes, que se veem convidados pelo “presente progressivo” (MAFFESOLI, 2007, p. 33), no qual a força das TICs (Tecnologias da Informação e da Comunicação) e a instantaneidade do compartilhamento de informações, parecem dizer que são as “identificações tribais que triunfam” (MAFFESOLI, 2007, p.60) como feixe volátil no cenário global.

Identificações que são resultado dessas novas identidades, marcadas pelo aspecto da porosidade e da fugacidade de suas formas, de maneira que respeitam mais os caprichos dos apelos estéticos, dos interesses momentâneos e eufóricos (KELLNER, 2001), das verdades revogáveis (BAUMAN, 1999) de comunidades que são nômades e transitórias. Isto porque na rede mundial de computadores, o sujeito comum pode adquirir personalidades variadas. Diante da possibilidade do anonimato, da mobilidade e do fluxo constante de informações, o mesmo pode eleger avatares, a fim de estabelecer relações interpessoais e, até, autoafirmações.

Contudo, nesses ambientes midiáticos, os indivíduos também podem interagir com outros objetivos, seja pelas oportunidades de entretenimento, pela troca de ideias, pela busca de conhecimento e de contatos, seja para gestão de sua vida financeira e afetiva, por meio de sites prestadores de serviços e de relacionamentos. Interesses e necessidades comuns que, agora, são mediados por processos comunicacionais. Sobre isso afirma Andréia Barbosa (2012, p. 191) que,

O estilo estético pós-moderno servir-se-ia dos diversos meios de comunicação de massa para confortar um estar junto que não se quer mais conceitual, mas essencialmente afetivo como nas novelas, copas mundiais e olimpíadas. A autonomia do sujeito cairia em desuso. O particular e o individual se apagariam para dar lugar ao “tipo” ao típico, ao qual as pessoas se agregam e que lhes dá vida.

Haveria um retorno de elementos pré-modernos utilizados e vivenciados de maneira diferente.

É o que se pode perceber também na vida das cidades, que também se globalizam, deixando de ser meros lugares de habitação, trabalho, simples espaços de organização do espaço, para serem compreendidas a respeito da intensa mediação que lhes é imposta por mecanismos de representação. Mesmo, conforme Canclini (2002, p.42), “onde não foram destruídos os centros históricos, as praças, os lugares que mantinham viva a memória e permitiam o encontro das pessoas, sua força diminui frente à remodelação dos imaginários operada pelos meios de comunicação”.

Nesse sentido, nas últimas décadas, a transformação das formas convencionais de sociabilidade, o movimento grandioso das mídias digitais, a ideia de ruptura entre as experiências do velho e do novo e a constatação da identidade como “celebração móvel” (HALL, 2006) deflagraram um sentimento ora de supervalorização de nossa condição de seres da técnica (SANTAELLA, 2003), ora de perda. O que acena para o conflitante debate sobre a crise de representação e para a saturação dos grandes relatos de referência.

A técnica recria as redes da globalização, porém não se deve perder o alcance de que o mundo é feito de territórios, nações, cidades e paisagens, de dimensões geográficas, que são compartilhadas e apropriadas por pessoas que ali convivem e se relacionam. O que implica na complexidade das formações sociais que, para além de modos valorizados atualmente e do viver intensamente o presente (BOSI, 2003) também estão inseridas em suas próprias configurações, na comunicação de valores internos, que não se esgotam, mas que são rearticulados nas narrativas que construímos por meio da interpenetração entre o que vivemos e herdamos.

Logo, como nos mostra Hall (2006), o processo de interpretação das identidades e subjetivações só é possível pelo crivo dos seus contextos e do pensar a história como tempo em movimento. Talvez seja por via da interminável viagem ao passado que possamos encontrar referentes que nos ancorem e nos devolvam algum sentido de unidade, vínculo e

pertencimento. São pelos rastros de nós mesmos, pela encruzilhada com histórias e memórias, que podemos frear o movimento, a fim de dar-lhe forma e significado.

1.2 A QUESTÃO DA MEMÓRIA E A CONFORMAÇÃO DA IDENTIDADE

Diante da perspectiva histórica, salienta-se que, a partir da década de 60, discursos de memória comprometidos com histórias novas, alternativas e revisionistas emergiram no ocidente. Isso se deve, em grande parte, às mudanças ocorridas naquele período, no qual o processo de descolonização descortinara a necessidade de realizar um movimento em direção contrária às narrativas neutralizadoras, por meio da redecodificação do passado e da busca por tradições não exploradas ou compreendidas.

De acordo com Beatriz Sarlo (2007), essas décadas traçaram o caminho para a redescoberta de um novo sentido para o entendimento das subjetividades, impulsionando lutas por visibilidade, que elucidaram o valor testemunhal dos “novos sujeitos” (CERTEAU, 2002) que, até então, estavam excluídos do processo de construção histórica. O fato histórico deixaria de ser um fato passivo constituindo-se como o produto de uma construção ativa, em que a fonte se transforma em documento, os fatos históricos em problemas (VISCARDI; DELGADO, 2007).

Nesse sentido, nas sociedades contemporâneas percebe-se o enraizamento de uma “cultura da memória”, principalmente a partir da década de 80 do século XX, deslocando a atenção para o que Huyssen (2000, p. 9) denominou “passados presentes”. Uma mania preservacionista chega aos nossos dias como mecanismo de ancoragem sobre o tempo e o espaço, no momento em que se vislumbra uma promoção do não-esquecimento.

O que desperta certa fascinação quanto aos tempos pretéritos, notados pela profusão de celebrações do passado, de museus e de projetos mnemônicos, pela reciclagem de estilos e

pela valoração das narrativas que, ao se fragmentarem em múltiplas vivências, batem a porta das histórias da vida privada, convocando a fala em primeira pessoa e a força do depoimento, do testemunhal. Não obstante, essa questão passa a ser mediada pelos discursos cinematográficos, midiáticos e literários (SARLO, 2007).

Fato que se conecta à própria posição do sujeito pós-moderno, que se encontra diante do cenário globalizado, em que as grandes narrativas e os discursos de instituições ora privilegiados entram em colapso frente à remodelação constante de opiniões, de pontos de vista, da rapidez na divulgação de informações variadas que adentram o campo das ciências, dos processos comunicacionais e das vivências do sujeito comum e que, por isso, são passíveis de revisões e alterações. De acordo com Baer (2005, p. 19),

En el plano teórico, la crítica reflexiva y constructivista ha cuestionado la existencia de un pasado estable y definitivo - la historia con *H* mayúscula - y puesto de manifiesto las limitaciones de cualquier metodología que pretenda acceder al pasado y representarlo. En el plano mediático, las representaciones visuales y audiovisuales juegan un papel cada vez más importante en la construcción de percepciones colectivas sobre el pasado. Los artificios de lo real generados por el cine y la televisión se convierten en parte de la memoria social y la escritura de la historia se escapa así de los dominios antes exclusivos de los historiadores. El pasado es desprendido de sus firmes anclajes ontológicos y proyectado a este espacio indefinido, objeto de constante debate, negociación y conflicto. La memoria no desaparece, sino que se transforman, fundamentalmente, se fragmenta. Surgen historias y memorias con perspectivas distintas sobre un mismo pasado, 'microhistorias' construídas desde las nuevas identidades, ya sean éstas étnicas, de género, nacionales o lingüísticas. Memorias que son historia con *h* minúscula, porque son discursos que no pretenden encerrar la totalidad, universalidad de la historia, pero que aun así pretenden restablecer el maltrecho vínculo entre el individuo, su identidad y su pasado.

As identidades são construídas a partir de práticas de linguagem, precisamos inseri-las em contextos históricos e institucionais a fim de compreendê-las como mecanismos discursivos em específicas formações. Nesse sentido, pode-se dizer que nos processos identitários há sempre rebeldia e conservação (BHABHA, 2003) carregando em si uma cadeia de negações e afirmações para poder, então, se constituir. A memória, na condição de estratégia de subjetivação, que pode ser individual ou social, contribui para tal constituição, estabelecendo-se nas formas de ser, nas sensações de pertencimento, ou, em determinada ideia

de sociedade, onde as experiências intersubjetivas e sociais, o interesse comunitário ou valor cultural são negociados.

Nesse sentido, na oralidade dos sujeitos reside um universo de possíveis, afinal é por meio da narração que compartilhamos nosso mundo interior, nossas percepções e ideias. Contudo, essas narrativas são oscilantes, marcadas pelos percalços do lembrar e do esquecer, dos não-ditos, dos apagamentos e das recordações. Inscritas nas particularidades do indivíduo, estas narrativas vão nos falar de experiências, comportamentos, sensibilidades, ou seja, de subjetivações. Por isso, não podendo ser avaliadas como menos ricas no processo de apuração histórica. Segundo Bosi (2003, p. 19):

Mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida cotidiana. Colhe pontos de vista diversos, às vezes opostos, é uma recomposição constante de dados.

Paul Thompson defende que não podemos nos esquecer desse papel da memória individual, afinal ela é a memória sobre quem somos, quem são nossos amigos, dos nossos filhos e pais, de nossos antecessores, do que fizeram ou disseram. Nas palavras de Thompson (2006, p.18), “não se pode operar na vida sem essa memória; ela é a parte mais central da consciência humana ativa, e é essencialmente oral”.

De acordo com Verena Alberti (1990, p.5), a história oral resulta de “uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem o viveu”. Por isso, não se pode pensar em história oral sem pensar em biografia e em memória. Nesse sentido, a principal característica do documento de história oral não está no ineditismo de algum tema ou informação, sequer na ausência de arquivos e de documentos escritos ou iconográficos, está na subjetividade do narrador.

A história vem no sentido de nos apresentar a síntese dos feitos de mulheres e homens na diversidade de papéis e funções que podem atuar em diferentes circunstâncias, lugares e instituições. Dessa forma, as histórias narradas por esses “novos sujeitos” ressaltam o papel

das *representações*² na construção do conhecimento, uma vez que, segundo Silveira (2007, p.2), a forma como “o indivíduo vê a si mesmo e o mundo em que está inserido se distancia cada vez mais da antiga busca por uma realidade histórica independente do sujeito, a verdade ou o real nada mais é do que uma construção cultural”.

Ao deslocar a perspectiva para o “tecer do tempo” e para o indivíduo, enquanto sujeito ativo na formação histórica, compreendemos a realidade como uma construção que se dá a partir de um processo relacional, e as dimensões espaciais como mobilizador de fidelidades, ponto de referência, que liga as pessoas a determinado território, à cidade, às histórias que compartilham com outros.

Com efeito, a memória individual ou coletiva, conforme defende Martins (2007, p.9), “é o escrínio em que se conserva e se enraíza a naturalidade da autoconcepção de pessoas e comunidade”. A experiência social sempre concilia o vivido e o herdado. Afinal, como nos mostra Hall, as formas de identificação se alteram ao longo do tempo, mas são fios condutores a uma espécie de retorno, ainda que isto não signifique uma volta às origens ou a permanência de um estado inicial no âmbito da cultura. Nesse sentido, é a força potencializada dos mitos, dos costumes e de determinados valores que torna possível falarmos em uma identidade ou identidades culturais. São estes conjuntos de práticas sociais que influenciam imaginários e ações, bem como dão sentido a uma determinada história (HALL, 2006).

São as identidades culturais que conferem singularidades aos agrupamentos humanos, que imersos nesse caldeirão de significados, passam do “sentir junto ao laço social” (MAFFESOLI, 2006, p.121), conformando comunidades simbólicas ou “imaginadas” (ANDERSON, 1989). Desse modo o cenário no qual o espaço é serializado, dilatado e anônimo passa a ser compensado por seus atributos abstratos. As lembranças das pessoas

² Para Aluizio Ramos Trinta (2008), a *representação* relaciona-se ao ato de representar, como também, é o meio para a expressão de símbolos e expressões. A representação denota uma retratação do mundo, que pode implicar em afirmações e fixações de estereótipos, formas “convencionais” de designar os demais a sua volta. A representação é uma construção, e, por isso, resulta de efeitos ideológicos.

podem transformar os não-lugares³ em lugares, atuando como *vestígios*, que podem ser ressaltados, apagados ou eclipsados ao longo do contingente histórico.

Em contrapartida ao espaço, que é instável e obedece às temporalidades e às ações humanas, o lugar é um depositário de referentes que se fixam, visto que carrega consigo algo de seu, algo particular, no qual somente aqueles que ali conviveram e ali se relacionaram podem identificar. Nesse sentido, alerta-se para o entendimento de que no âmbito comunitário a história do factual influencia e é influenciada por histórias vividas no cotidiano. Talvez aquilo que nos pareça menos perceptível é o que fortalece o sentimento de coesão, que se irradia de um eu para um nós. Desse modo, a história do indivíduo convergindo para a história de um lugar. Maffesoli (2006, p. 199) afirma que,

Por sedimentação tudo o que é insignificante - rituais, odores, ruídos, imagens construções arquitetônicas- se transforma no que Nietzsche chamava de diário figurativo. Diário que nos ensina o que é preciso dizer, fazer, pensar, amar. Diário que nos ensina que podemos viver aqui, já que vivemos aqui. Dessa maneira se forma um nós que permite a cada um olhar para além da efêmera e extravagante vida individual, sentir-se como espírito da casa, da linhagem, da cidade.

Michel Maffesoli (2006) e Marialva Barbosa (s.d) apresentam, a partir das postulações de Halbwachs (1990), o sistema simbólico como essência da memória coletiva. Se a memória liga-se ao ato de lembrar, o indivíduo ao localizar uma lembrança lança mão de seu repertório cultural, fazendo correlações com a sociedade. Segundo Halbwachs (1990, p.26),

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.

A memória individual é indissociável da memória coletiva, pois ambas resultam de uma construção social flutuante e mutável. A imagem construída sobre si mesmo está vinculada à própria imagem que se tem sobre o outro ou à expectativa do olhar do mesmo. Pollak (1992,

³ O lugar e o não-lugar são polaridades que se escapam, nunca existem de forma efetiva, afinal o primeiro nunca é totalmente apagado e o outro não se realiza totalmente. Para Marc Augé (2009), o lugar vem sempre no sentido de reforçar pertencimentos, o relacional, o identitário, o que se impregna do percurso histórico, sendo, o não-lugar o seu avesso.

p. 5) afirma que “se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro”.

Há uma dialética entre as formas subjetivas e coletivas de apropriação da composição memorial, que é refletida por meio dos agentes de cada tempo e cada espaço. Acena-se para a ideia de contexto, como também para a memória como fator de ressonância de extrema importância, conforme defende Pollak (1992, p.6), para “o sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”. Logo, segundo Bosi (2003, p.16), “do vínculo com o passado se extrai a força para formação da identidade”.

A narrativa memorial compromete-se com a complexidade dos fenômenos e dos acontecimentos, pois ela está sempre sendo operada no sentido de mediar a relação dos sujeitos com as transformações que se apresentam no cotidiano. Ao reconstruir a história de um tempo e lugar estamos, inegavelmente, fazendo um “exercício de memória” (MUSSE, 2008), em que a recomposição de dados, por vezes contraditórios, revela-nos que há marcos no espaço, nos quais determinados valores criam formas, adensam-se e estabelecem-se, aglutinando-se ao processo de formação cultural, logo, identitário.

1.3 A MEMÓRIA DO LUGAR: O AUDIOVISUAL COMO MARCA IDENTITÁRIA DE JUIZ DE FORA

O passado sempre chega ao presente, muitas vezes, como um advento ou um capítulo. O presente é o tempo certo para se lembrar, visitar, ou seja, para ceder o espaço concedido ao instante para o “império do passado” (SARLO, 2007, p.11). Em Juiz de Fora, o “império do passado”, não raro, vem no sentido de reforçar mitos fundadores da cultura e da identidade da cidade, que estão associados à sua ordenação urbana, ao seu pioneirismo industrial no início

do século XX, ao seu distanciamento da cultura barroca e do discurso da “mineiridade”, e às posturas vanguardistas, no que diz respeito à cultura (MUSSE, 2008).

Nesse sub-capítulo, buscamos associar os estudos já realizados sobre a identidade e a memória em Juiz de Fora às vivências das personagens da sua história mais recente, que contribuíram com o processo de produção de narrativas sobre a cidade. Levamos a cabo a ideia de que a identidade está intrinsecamente relacionada à formação cultural e, em particular, ao aspecto audiovisual em Juiz de Fora.

Dessa maneira, buscamos explorar a afinidade da cidade industrial com a prática social do cinema e, posteriormente, o envolvimento de algumas pessoas com a linguagem audiovisual. Entendemos que tais fenômenos fazem parte de um movimento, da exibição à discussão de conteúdos e formatos, evolui no sentido da produção de conteúdos audiovisuais de caráter independente, nas décadas de 70 e 80 do século XX. Processo de engrenagem, que só foi possível por via do mapeamento de vozes, embasado na metodologia da história oral.

1.3.1 A cidade industrial e o cinema

Entre os séculos XVIII e XIX, por sua posição geográfica favorável⁴, Juiz de Fora tornou-se cidade de passagem, rota comercial importante que contribuiu para o trabalho de tropeiros e para o escoamento do café produzido na região, transformando-se em um dos principais entrepostos do produto na Zona da Mata Mineira. Apesar da tradição escravocrata, a cidade não ficaria estagnada. Emancipada em 1850, ela teria no capital gerado pela atividade cafeeira o meio para viabilizar o projeto modernizante das elites locais.

⁴ A cidade nascida às margens do Caminho Novo para as Minas Gerais, no começo do século XVIII, teve sua formação atrelada ao projeto do Governo das Gerais de criar pontos estratégicos e facilitadores da comunicação entre as regiões de Vila Rica e a do rio Paraíba. Este, que banha os estados de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Ao longo do rio foram abertas estradas que, historicamente, marcaram o Estado de Minas Gerais e a Zona da Mata Mineira, como: Caminho Novo das Minas em 1707 e a Estrada União e Indústria em 1861 (NÓBREGA, 2004).

No final do século XIX, das atividades manufatureiras ao processo industrial, a cidade assistiria à inauguração, em 1889, da primeira usina hidrelétrica da América Latina, a Usina de Marmelos, na cidade. O empreendimento deu origem à Companhia Mineira de Eletricidade (CME), fruto do grupo industrial Bernardo Mascarenhas, que construíra na cidade importante indústria têxtil (BARROS, 2008). A empresa era responsável pelo fornecimento de energia para a iluminação de ruas e casas, assim como para as atividades comerciais. Juiz de Fora substituiria os lampiões a gás pela iluminação elétrica, antes mesmo que a Velha Europa (MUSSE, 2008). Conforme apontam Lins e Brandão (2012, p.47), “Juiz de Fora foi a primeira cidade a se industrializar em Minas Gerais e junto com o Rio de Janeiro e São Paulo foram as principais cidades industrializadas do país entre as duas últimas décadas do século XIX e as três primeiras do século XX”. O status industrial no estado, a formação de uma classe de trabalhadores urbanos e operários, bem como a própria questão arquitetônica renderam a Juiz de Fora a alcunha de *Manchester Mineira*, em referência à cidade de Manchester, grande polo fabril têxtil na Inglaterra naquele momento.

Nesse sentido, o município caminhava rumo ao “progresso”, o que acabaria por afetar positivamente a arena cultural da cidade, que era palco de vários espetáculos teatrais, abrigava imponentes colégios, jornais e instituições culturais, que possuíam “o papel de, além de formar os trabalhadores e quadros burocráticos, inculcar na opinião pública o desejo de ‘civilizar-se’” (CHRISTO, 1994, p.1).

De acordo com CHRISTO (1994, p.10), a singularidade de Juiz de fora não residiu apenas no fato da cidade não ter participado do ciclo minerador, mas também no forte sentimento de anti-barroquismo, entendido o barroco como forma de vida. Para Christo (1994, p. 10), “enquanto as cidades barrocas se formam e se guiam pelos sinos das igrejas, a população de Juiz de Fora teve sua vida normatizada pelos apitos das fábricas de estilo neo-

clássico e o bater dos tamancos de seus operários de ambos os sexos e diversas nacionalidades”.

Para a elite de Juiz de Fora, civilizar-se significava muito mais estar perto do Rio de Janeiro, a capital da República e cidade até então mais importante do país, do que de Belo Horizonte, a capital do estado, que era muita distante, não só em quilômetros como em hábitos. O intercâmbio com o Rio de Janeiro era constante, e a influência francesa, tanto lá como cá, marcantes (GONÇALVES; MUSSE, 2012).

Esta é uma questão chave sobre a identidade juiz-forana, construída por meio de um percurso, que de pés de café à edificação de fábricas, assinala aspectos de uma cidade do interior mineiro e os demais elementos de uma cultura envolta pelo diálogo com “a cidade maravilhosa” e em permanente namoro com o moderno. Identidade, que é fruto de narrativas, envolvidas na história do lugar. Huysen (2000, p. 89) salienta que “sabemos como espaços reais e imaginários se misturam na nossa mente para moldar nossas noções de cidade específica”.

Flávio Lins e Cristina Brandão (2012, p. 63-64) buscam evidenciar esse tipo de relação, alegando que a identidade do juiz-forano, apelidado de “carioca do brejo”, é um estado de espírito, uma identidade que não pode ser definida em plenitude por ser uma entidade híbrida. E esse “conjunto de hábitos e tradições, a que alguns intelectuais chamariam juizforaneidade” (MUSSE, 2008, p. 23), certamente não pode ser considerado apenas sob o viés essencialista, conforme afirma Rocha (2003, p. 248 apud MUSSE, 2008, p. 23), “que fixa características como se fossem supra-históricas, independentes do contexto socioeconômico em que ocorre aquele processo”.

Juiz de Fora era uma cidade cosmopolita e efervescente culturalmente, sendo o berço de intelectuais e de uma gama de jornais, como *Correio de Minas*, *Jornal do Comércio*, *Diário de Minas*, *O Dia*, *Gazeta de Juiz de Fora* e *Gazeta da Tarde* (Nóbrega, 2004).

Nesse sentido, Carvalho aponta (2010, p.8) que “a modernidade [que] não se constrói só com fábricas precisa de um estilo de vida condizente e legítimo; a cultura, em seu significado civilizador e formador de mentalidades pode, e deve cumprir este papel”. Para além dos veículos impressos, tal pesquisador explica que o cinema, nesse momento, representa uma forma notável para se aumentar o fluxo de bens simbólicos que, até então, estavam restritos às elites ligadas aos grandes latifúndios, isto é, a uma camada ínfima da população brasileira (CARVALHO, 2010).

Em Juiz de Fora, se os anos que compreenderam as três últimas décadas do século XIX apresentam um envolvimento de vários jornais impressos no “projeto de formação do núcleo urbano” (MUSSE, 2008, p. 25), pode-se dizer que, no início do século XX, as práticas sociais que envolvem o audiovisual conquistam toda uma geração, que tem no cinema uma fonte de entretenimento e conhecimento de mundos não vistos ou provados.

Vale ressaltar que a primeira exibição cinematográfica, em Minas Gerais, ocorre no município no ano de 1897 (SIRIMARCO, 2005). Uma espécie de pacto simbólico entre o evento e a cidade parece ter se formado, no sentido de que nas primeiras décadas do século XX as pessoas passam a criar um vínculo afetivo com as práticas sociais que envolvem o audiovisual. As sessões cinematográficas conquistaram a cidade e os espaços públicos já nesses primeiros anos. Conforme afirma Barros (2008, p.56),

A consolidação das salas de cinema em Juiz de Fora pode ser percebida a partir de 1911. A concorrência determinou a busca das empresas por filmes de maior sucesso no mundo. (...) Sessões ao ar livre - O Cinema Sereno - passam a ser praticadas na cidade, ocorrendo uma grande presença de crianças.

A juiz-forana Raquel Jardim, em *Os anos 40*, descreve como o cinema contribuiu para a toda percepção de mundo de seu tempo. Os artistas eram para ela como um modelo de comportamento e havia toda aquela inocência que impregnava as salas de exibição. Segundo o depoimento de Raquel Jardim (2008 apud MUSSE, 2008, p.113), “tempo de guerra,

músicas de guerra, os filmes de Hollywood de guerras fantásticas, dando esperança às pessoas para vencer aquela coisa, então, aquele filme era a história”.

Este movimento não se restringiu ao centro da cidade, conquistando outras imediações e o próprio meio rural, com a criação do Cinema da Floresta, na década de 40, onde hoje se encontra o bairro Floresta, localizado na zona sudeste de Juiz de Fora (GONÇALVES, MUSSE, 2012). A presença de cinemas de rua nos bairros da cidade é lembrada pelo líder sindical, Cosme Nogueira⁵ (2012, p. 5):

Acho que eles pegavam uns filmes, que passavam aqui [Centro de Juiz de Fora] e levavam para lá [Comunidade da Floresta]. Porque o cinema aqui [Juiz de Fora] não foi só na Floresta. Nós tínhamos cinema em Santa Luzia [bairro localizado na região Sul de Juiz de Fora], dois cinemas em São Mateus [bairro próximo ao centro de Juiz de Fora], um era o Cinema Paraíso. Aquilo foi uma onda... Pena que acabou! No bairro Santa Luzia o cinema se chamava Cine Lunar... Eu acredito que isso tenha contribuído muito para a formação das pessoas da minha geração e de outras também.

A comunhão entre a cidade industrial e o cinema revela-nos como o início do século XX é o marco, do período em que as técnicas imbricam-se umas às outras (FURTADO, 1998). Nesse momento, várias tecnologias invadem esse cenário, como o cinematógrafo, o fonógrafo, o gramofone, os daguerrótipos, entre outros (CARLOS BARBOSA, 2007). O sujeito moderno tem que se adaptar a um mundo repleto de tecnologias e de imagens que configuram novas paisagens, o que deflagra em treinamento sensorial e estético por parte desse sujeito, “alterando tanto os comportamentos individuais e sociais quanto as estruturas do pensamento e da sensibilidade” (FURTADO, 1998, p.31).

As ruas da cidade por onde os indivíduos caminham não são mais as mesmas, visto que são contaminadas pela rotina das fábricas e dos itinerários dos trens, do transitar dos bondes e das pessoas, e por uma série de anúncios de pontos comerciais, jornais e panfletos. Imagens que “mobíliam” o espaço (MORIN, 1984). Imagens que o cinema, essencialmente, coletivo,

⁵ Entrevista concedida em 2011 para a pesquisa sobre a prática social do cinema na região rural de Juiz de Fora. A partir de um mapeamento de vozes, buscou-se construir a história do Cinema da Floresta, criado na década de quarenta em um dos galpões da Fábrica de Tecidos São João Evangelista por iniciativa do grupo familiar-empresarial Assis. In: GONÇALVES, Rarua Keara Teixeira; MUSSE, Christina Ferraz. Narrativa e Identidade: Memórias Orais sobre o Cinema da Floresta.

também apresenta sob o viés de uma demanda fabril de bens culturais. Isso promove uma reeducação auditiva e visual que, conseqüentemente, estende-se na promoção de outras práticas culturais.

Benjamin (1996, p.9) salientara que a reprodução técnica da imagem demandaria novas formas de se olhar para ela e por ela se realizar comunicação. Ao chegar a muitos, a linguagem audiovisual, na condição de “coisa de todos”, transbordaria os limites da produção, alterando os cursos do saber entre criadores e receptores. Não em vão que o status da cultura escrita e seu poder sobre a oral e a imagética - que perdurou por séculos a fio - seria superado pelos processos audiovisuais nos corações e almas das pessoas, no século XX (CASTELLS, 1999).

Nesse sentido, destaca-se em Juiz de Fora a figura de João Carriço⁶, cineasta e documentarista que marcou três décadas na produção de documentários e cinejornais na cidade. Nos seus rolos de filmes ficaram gravadas cenas que são *rastros*⁷ da história juiz-forana. As visitas do ex-presidente Getúlio Vargas à fazenda São Matheus, a primeira transmissão ao vivo de TV em Juiz de Fora, as batalhas de confete nos carnavais de rua, as procissões, as corridas de automóveis e os jogos de futebol. Nas considerações de Sirimarco (2005, p.136), “o despojamento ocorre para uma linguagem que atinge o espectador pela ‘sinceridade’ cênica. Imagens regionais que se tornam universais pelo tom simples, poético, terra-a-terra com a realidade mineira”.

Não se pode perder de vista que, a produção de João Carriço está atrelada ao contexto de produção do cinejornal brasileiro, fruto da máquina publicitária do Estado Novo, que marcou a programação das salas de cinema em sua condição de “complemento nacional”

⁶ João Carriço (1886-1959) foi um dos pioneiros do cinema mineiro, produzindo cinejornais e documentários durante as décadas de 30, 40 e 50. Sua empresa, *Carriço Film*, configurou um “ciclo de cinema” em Juiz de Fora.

⁷ Os rastros nos indicam caminhos percorridos por outros homens em outros tempos. Homens que construíram suas histórias de vida, logo, deixando suas marcas. Os rastros são, antes de mais nada, signos de representação. BABOSA, Marialva Carlos. Meios de Comunicação e história: um universo de possíveis. *In*: Mídia e Memória. A produção de sentidos nos meios de comunicação. Mauad X. Rio de Janeiro, 2007, p. 15-34.

(MACHADO, 2006). “A lei que tornou obrigatória a exibição de cinejornais em todo o território nacional foi assinada por Getúlio Vargas em 1938 e perdurou até o fim da ditadura militar, em março de 1985” (*id., ibid.*, p.13). O que nos sugere o aspecto tradicional da *Cariço Film*, visto que seus registros enquadraram acontecimentos e fatos mais ligados à história oficial da cidade.

Entretanto, nesses registros temos imagens, memórias e imaginários, que formam um universo de referências para os estudos sobre a produção audiovisual autoral na cidade. Afinal, João Cariço seria reconhecido como traço relevante de coragem e curiosidade na no processo de conformação das práticas com a linguagem audiovisual em Juiz de Fora, em anos posteriores.

1.3.2 Cineclubismo: A “cidade” que pensa cinema

Em Juiz de Fora, aquilo que ficou conhecido na França como cineclube, só seria constituído em 1957 com a inauguração do Centro de Estudos Cinematográficos, o CEC. Nesse ambiente, grandes nomes reuniram-se, como Afonso Romano de Sant’Anna, Décio Lopes, Helyon de Oliveira, Edmar Ferreira Pereira, entre outros. O CEC funcionou no segundo piso da galeria Pio X, localizada na Rua Halfeld, no centro. No espaço também se encontravam a Galeria de Arte Celina e a sede do DCE/UFJF (Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Juiz de Fora).

A Galeria de Arte Celina⁸, fundada por representantes da família Bracher, constituíra-se como lugar de convívio de artistas profissionais e amadores, intelectuais e estudantes,

⁸ Galeria de Arte Celina foi criada em 18 de dezembro de 1965 pelos irmãos, Décio, Nívea e Carlos Bracher, com o apoio de seus pais Waldemar e Hermengarda. Era a inauguração da primeira galeria de arte da região e foi uma homenagem a irmã e filha caçula, Celina, falecida em sete de março, daquele mesmo ano. Como não havia mercado de arte em Juiz de Fora, a cidade não detinha espaços culturais próprios para exposições, apresentações e mostras. Dessa forma, a galeria permitiu a aglutinação de jovens artistas de “aspiração mais modernista”, que, posteriormente, tornar-se-iam nomes de destaque como Renato Sthelling, Dnar Rocha, Wandyr Ramos, Nívea Bracher, Carlos Bracher, Ruy Merheb, Reidner Gonçalves, Roberto

segundo a cartografia afetiva realizada pela pesquisadora Christina Ferraz Musse. Na fala de seus depoentes, a galeria também era um lugar do “desbunde”, conforme destaca Henriques (2005 apud MUSSE, 2008, p. 149), um “espaço livre no meio de uma ditadura”.

Os centros urbanos, onde o modo de vida é balizado pela produção industrial, condicionam características próprias no que concerne à sociabilidade cotidiana. Nesse tipo de sociedade formam-se quadros profissionais, da burguesia aos trabalhadores de classes menos abastadas ou de baixa renda, que precisam trabalhar e cumprir horários, remodelando as práticas e locais de interação, de divertimento e de trabalho.

Logo, pode-se ressaltar que o ambiente da Galeria Celina apresenta-se como um espaço demarcado socialmente. Seus frequentadores têm outras demandas de tempo, que não estão atreladas à rigidez de tarefas programadas dos trabalhos formalizados, mas sim ao fluxo da criatividade e do pensamento e, por isso, restringe-se a um grupo, que não em vão, é constituído por estudantes, intelectuais e artistas. Por meio da sociabilidade, as práticas de confraternização criam formas, enraízam determinadas características, a fim de excluir outras. Força de onde irrompe a legitimação do grupo, realçando diferenças e afirmando certas identidades (D’INCAO, 1992).

De acordo com as palavras do jornalista Jorge Sanglard, a Galeria Celina era o ambiente propício para o debate de ideias, de encontro com personalidades fantásticas e de rica diversidade de comportamentos. Uma mistura efervescente em tempos de silêncios ditatoriais. Além disso, para ele o CEC era importante não só pela exibição e discussão de filmes, de suas linguagens e vanguardas, mas também por pautar outros assuntos da arena cultural, da política, das artes e daquilo que estava ocorrendo nos circuitos independentes de produção audiovisual. Sanglard (2010) afirma que,

Naquele período, o cineclube tinha uma importância nessa coisa de aglutinação de pessoas, de discussões de ideias e de atualização sobre o que estava acontecendo no

circuito independente. Então, a gente via... Por exemplo, tudo o que não passava no ‘cinemão convencional’, o cineclube daqui passava. Desde Norman McLaren, o canadense, até os filmes russos, os filmes americanos, os filmes independentes. Então, era muito importante por isso! Sempre com o debate depois dos filmes, sempre com uma discussão em torno daquilo e da conjuntura que o gerou. Era muito interessante! Normalmente tinha uma pessoa convidada pra falar sobre o filme. E era um polo de discussão muito legal na cidade. Mas também, tinha por referência passar alguns filmes de arte, alguns filmes, que não entravam no ‘grande cinema’.

Por meio das ações do CEC, eventos importantes para a sétima arte foram idealizados, entrando para a história dos festivais de cinema no Brasil. No ano de 1966 foi realizado o I Festival de Cinema Brasileiro de Juiz de Fora, resultado da colaboração do poder público municipal, do CEC e do DCE/UFJF. O festival marcou as comemorações do 116º aniversário de Juiz de Fora, ocorrendo entre os dias 28 e 31 de maio daquele ano. O *Cinema Novo* foi prestigiado pelos organizadores, como mostra a matéria de José Márcio Mendonça no *Diário Mercantil* de 29 de junho de 1966. Segundo Mendonça (1966),

O I Festival de Cinema Brasileiro de Juiz de Fora é o que o Governo do Município, através do Presidente da Câmara Municipal, vereador Wilson Coury Jabour, com a coordenação do Centro de Estudos Cinematográficos, do DCE, organizou para os dias 28, 29, 30 e 31 do corrente, em comemoração do 116º aniversário da cidade, quando serão exibidos “O Santo Milagroso”, “Toda donzela tem um pai que é uma fera” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, juntamente com quatro curtas-metragens, concorrendo aos prêmios João Gonçalves Carriço. Contando com a ajuda da Universidade Federal de Juiz de Fora, do comércio e da indústria, a comissão organizadora está em grande movimentação e espera-se entre os dias de realização do Festival, entre críticos, atores, diretores e jornalistas, uma centena de celebridade, dentre as quais Irma Alvarez, Vanja Orico, Salviano Cavalcanti de Paiva, Nestor de Holanda, Joracy Camargo, Rejane Medeiros, Glauber Rocha, Darlene Glória, Vera Viana e outros.

Em 1967, o II Festival de Cinema Brasileiro de Juiz de Fora, realizado no espaço do Cine-Theatro Central ganharia, novamente, as páginas de jornal da cidade. No *Diário Mercantil*, do dia 29 de junho de 1967, o festival estampa a primeira página com o título: *Abre-se hoje o II Festival de Cinema Brasileiro em JF*. Junto ao conteúdo informativo está uma grande foto de exibição do “primeiro jornal falado da Carriço Filmes” de 1939 (DIÁRIO MERCANTIL, 1967, p. 01). Além disso, o jornal busca mais esclarecer aspectos do evento, do que opinar sobre sua realização. Segundo constata o *Diário Mercantil* (1967, p. 01),

Festival é uma promoção da Prefeitura Municipal ainda dentro do programa de comemorações do 117º aniversário da cidade, planejado pelo Governo Itamar

Franco, através da Comissão Organizadora dos Festejos Comemorativos desta data presidida pelo jornalista Dormevilly Nóbrega. Na organização final, a senhorita Maria Andréia Loyolla – chefe do gabinete do prefeito – ajudou oficialmente, no acêrto dos pormenores, aos organizadores do Festival, que no Rio de Janeiro, está a cargo do Instituto Nacional de Cinema e Associação Brasileira dos Produtores Cinematográficos e, em Juiz de Fora, do CEC-JF.

Contudo, segundo as críticas encontradas no jornal *O Lince* de junho do respectivo ano, o evento não teria tido o mesmo vigor do primeiro. A matéria de Caio Vila traz como título: *Festival de Cinema esvaziou-se no primeiro dia*. Em seu texto, o jornalista utiliza-se de recursos descritivos e irônicos para narrar o “não” exitoso evento. De acordo com Vila (1967, p.3),

Para comentar o insucesso do “II Festival de Cinema Brasileiro” de Juiz de Fora, bastaria transcrever aqui, uma das crônicas de Henrique Pongetti, sobre tais eventos. Anuncia-se a vinda de artistas e celebridades do écran nacional, mas o que aparecem mesmo são os “penetras” de alta roda, que se hospedam nos melhores hotéis, fazendo turismo com o ingênuo idealismo provinciano e voltando sem nada para conta, metem o pau na promoção, recaindo sobre a cidade, que deu casa, comida, roupa lavada a esses picaretas, que geralmente entram por debaixo do pano e se transformam no espectador exigente.

A realização desses festivais de cinema na cidade promoveu um envolvimento entre o público e a cultura. Isso foi de suma relevância para a ventilação de ideias, uma vez que o cenário político ditatorial acabava por fracionar eventos nesse sentido. Ainda não concluímos se a suspensão de novos festivais de cinema em nível nacional em Juiz de Fora, em anos posteriores, relaciona-se à instauração do AI-5, em 1968, e às possíveis sanções da censura⁹.

Vale ressaltar que nesse contexto Juiz de Fora já perdera seu lugar privilegiado na produção industrial do estado mineiro. Com a criação da Universidade Federal, na década de 60, a mesma se transforma em polo atrativo estudantil, valorizando o seu perfil de prestadora de serviços. Além disso, o município passa a se reconhecer como “lugar de passagem” nesse jogo de dentro e fora, de idas e vindas. Do pioneirismo da *Manchester Mineira* ao

⁹ O mês de dezembro de 1968 dataria um novo tempo para a vida política e social do país com a radicalização da ditadura militar. O Governo Costa e Silva anunciara a vigência do Ato Institucional nº 5, com “meios necessários e instrumentos legais para, assegurando a ordem e tranquilidade, realizar os propósitos e os fins da Revolução de Março de 1964” (Arquivo Veja, 18 de dezembro, 1968). Dessa forma, tudo que não “assegurasse a ordem” nos termos do governo vigente significava alvo-inimigo. As manifestações culturais, as agremiações e as reuniões de cunho político ficariam condicionadas a revisão de suas temáticas e conteúdos, para, então, poderem ser realizadas, por meio de uma censura prévia.

desenvolvimento industrial periférico, a cidade passa a ter outra configuração. Musse (2008, p.137) considera que,

Se o processo de “desindustrialização” já vinha se acentuando desde a década de 40, se a cidade atravessa os anos 50, vindo ser reconfigurada sua vocação, isto é, ela vai abandonar o mito de *Manchester* e assumindo paulatinamente o perfil de cidade terciária e prestadora de serviços, os anos 60 trazem o golpe de misericórdia, isto é, praticamente enterram uma cidade e recriam *outra* [grifo nosso], à imagem e semelhança das novas elites que chegam ao poder.

Esta “outra” Juiz de Fora se depara com um período transitório de proporções nacionais a partir do golpe militar de 1964, o crescente deslocamento do meio rural para o meio urbano e a ruptura de padrões sociais. Dessa maneira, a cidade também passa a ser reapropriada, por uma juventude que parece ocupar os espaços, a fim de criar novas redes de afetividade, experimentar novas “ondas”, tanto aquelas ligadas às descobertas dos entorpecentes, às viagens com o ácido, quanto às conectadas às derivas eletrônicas, por meio do uso de equipamentos de ponta voltados para a produção audiovisual.

O CEC passa a ser comandado por uma nova geração que, com sua ousadia e irreverência, ficam conhecidos como o grupo: “*Exército de Brancaleone*”¹⁰ (RIBEIRO; ARANTES; MUSSE, 2011, p.10). Dessa forma, nos anos 70, o “*Nouveau CEC*” é inaugurado, passando a ser coordenado pelo jornalista Walter Sebastião, que na época era estudante secundarista. O cineclube, naquele momento, apresentava toda essa “pegada jovem”, que discutia política, poesia, cinema, sem perder de vista a militância na vida dos botequins (MUSSE, 2008). Dessas práticas cinéfilas para a produção de pequenos filmes, realizados em Super-8, alguns desses jovens cineclubistas vão realizar os primeiros experimentos na construção de narrativas audiovisuais mais intimistas e domésticas¹¹.

¹⁰ *O Incrível Exército de Brancaleone* (em italiano: *L'armata Brancaleone*) é um filme italiano de 1966. Dirigido por Mario Monicelli, o enredo é inspirado em Dom Quixote, do espanhol Miguel de Cervantes. A comédia satírica versa sobre os costumes da cavalaria medieval, em que Brancaleone e seus homens têm que enfrentar perigos como peste negra, bizantinos e bárbaros, em um cenário que retrata as relações sociais no período feudal e o poder da Igreja Católica. Informações sobre a sinopse e o enredo estão disponíveis em: <http://www.cineplayers.com/filme>.

¹¹ O Super-8 é um formato cinematográfico, realizado em película, que permite gravação sincronizada do som. Por ser um filme em formato 8 mm, salienta-se que sua imagem projetada tem dimensões pequenas em comparação àquelas projetadas nas

1.3.3 A apropriação do Super-8 e a constituição das produtoras de vídeo nos anos 1970/80

Na passagem entre os anos 1970 e 1980 surgem novas configurações para a relação cinema e vídeo. Período de mútua influência, quando se faz a migração do 16mm, formato prevalente no documentário, para a câmera de vídeo e VT portátil e com a popularização dos equipamentos de videocassete. De forma tal que da criação do *videotape* em 1952 às câmeras portáteis e à revolução causada pelo surgimento do videocassete, foram menos que 20 anos (MACHADO, 1988).

Em Juiz de Fora, nossa pesquisa averiguou que essas práticas audiovisuais fazem parte de uma malha enxuta, que de certa maneira atingiu segmentos mais ligados às vivências artísticas, cinéfilas e acadêmicas. Dessa forma, nesse contexto, a cidade tem entusiastas, amadores, jovens cineastas e posteriormente, *videomakers*, que veem nas tecnologias disponíveis a possibilidade de atuar no audiovisual de forma independente, a partir de recursos próprios.

No depoimento de Neusa Dutra, companheira do jornalista e crítico Décio Lopes, a grande figura do CEC, a década de 70 foi relevante para transformações no audiovisual e nas práticas cineclubistas. Em 1975, de acordo com suas memórias, o casal deixou o Rio de Janeiro rumo a Juiz de Fora. Em seu retorno, eles trouxeram na bagagem a experiência com o movimento cineclubista do Rio de Janeiro, o que contribuiu com “*Nouveau CEC*” na realização de eventos e na disseminação de novas práticas. Nas palavras de Dutra (2012),

Quando a gente voltou do Rio de Janeiro, em 1975, nos ligamos muito ao cineclube. Quando nós voltamos para Juiz de Fora, reabrimos o CEC, aí é que vem a turma do “*Nouveau CEC*”. Era a época do Super-8. Na Cinemateca do MAM [Museu de Arte Moderna] no Rio de Janeiro ocorriam os festivais de Super-8. Fizemos uma mostra de Super-8, em Juiz de Fora. Isso era divulgado “boca a boca”, a gente fazia cartazes e era tudo voltado para a Universidade, para o campus. O pessoal do “*Nouveau CEC*” estudava lá (...). O que eu me lembro muito bem é do Encontro Nacional dos Cineclubistas em Juiz de Fora, no ano de 1976. Eu, o Décio e a turma do “*Nouveau*

CEC”, fomos os responsáveis pela organização. A gente reuniu, em Juiz de Fora, 500 cineclubistas em tempos de ditadura.

Em 1979, entre os dias 18 e 21 de dezembro, é realizada a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super-8¹². Eventos como este ocorreram pelo país, através de esforços de cineclubes e de cinéfilos, que construíram formas alternativas para a divulgação desses registros (BENTES, 2007). A exibição desses filmes ora em ambientes domésticos, ora em festivais e mostras deram a essas produções uma característica subjetiva e fragmentária.

O cineasta Márcio Assis recorda que essas produções em Super-8 tinham um caráter eminentemente anárquico, não eram condicionadas por formas ou por perspectivas vanguardistas. Ele explica que foi um movimento mais vigoroso no fim dos anos 1970 e que falava mais de uma vontade de representar a si mesmo e o cotidiano ao seu redor, como uma espécie de extensão dos álbuns de fotografia, revelando comportamentos e as ansiedades do sujeito daquele tempo. De acordo com Assis (2010),

Nessa época, a gente não tinha tanto uma preocupação comercial, financeira com o material que a gente produzia, então, era uma produção totalmente vinda do coração mesmo, do puro sentimento que estava no ar, foi uma época muito rica, muito bonita. Agora, a gente produziu muito em casa mesmo, a gente fez uma série de filmes... Por exemplo, um fim de semana, o meu irmão veio do Rio de Janeiro com uns amigos muito antenados... E a gente estava conversando, quando surgiu a ideia de fazer um filme. Pronto! Passamos o fim de semana inteiro fazendo o roteiro, depois o filme. Lembro que era sobre um anjo.

Nesse fluxo de memórias resgatadas, Neusa Dutra acredita que o movimento com Super-8 em Juiz de Fora se ligou mais aos segmentos abastados e aos jovens, que cursavam a universidade, porque filmar em Super-8 era algo dispendioso. Ela confronta a realidade dos primeiros *videotapes*, dos VTs e das bitolas de 16mm e de Super-8 com as plataformas digitais do presente, afirmando que para aqueles jovens o Super-8 refletia o que o celular é hoje para a maioria das pessoas. Segundo Dutra (2012),

Hoje filma-se com o celular... Não era tão assim popularizado, porque o equipamento custava caro. Tanto, que eu e o Décio nunca tivemos Super-8. E tinha a

¹² Anexo A: Certificado de participação da I Mostra de Juiz de Fora de Cinema Super-8. Arquivo pessoal concedido pelo jornalista e cineasta, Marcelo Mega.

revelação, não era digital, o que encarecia a produção. Então, você tinha que ter um “papai” para financiar. Era difícil. O Décio, como era diretor do Museu da Imagem e do Som, da Secretaria de Cultura da prefeitura, utilizava o Super-8 de lá.

Nas palavras de Bentes (2007, p. 113), “toda essa efervescência em torno da apropriação tecnológica, seu *desvio*, iria se repetir, em maior escala, com o aparecimento do vídeo e sua difusão planetária”. Na década de 80, os profissionais do audiovisual saíam dos “guetos”. Motivados pelo baixo custo de produção em vídeo em relação à película, pela disponibilidade de equipamentos mais precisos e leves, esses realizadores, ainda que marginalizados e sem mercado para seus produtos, posicionaram-se contra a ideia de uma produção invisível, subterrânea ou confinada em museus¹³ (MACHADO, 1985).

Em Juiz de Fora, o movimento audiovisual das produtoras dos anos 1980 também teria adeptos. Jovens estudantes, que receberam a influência do cineclubismo e das realizações em películas, do Curso de Comunicação da UFJF, naquele momento, Departamento de Comunicação da Faculdade de Direito, e do próprio circuito televisivo empresarial¹⁴.

Neusa Dutra recorda-se desse deslocamento entre o autoral subjetivo do Super-8 para a infiltração na realidade comercial das produções em audiovisual: “Estou tentando me recordar de um rapaz que fazia Super-8 e já estava se profissionalizando. Acho que era o José Santos. O Marcelo Mega sabe o nome dele” (DUTRA, 2012). A memória opera entre apagamentos e lembranças. Nesse sentido, ao revisitar esse período Jorge Sanglard relata também um pouco sobre esse processo transitório. Sanglard (2010) afirma:

A gente sabia que tinha algumas pessoas fazendo Super-8, como o Marcelo Mega. E um e outro que tinha equipamento em casa e filmava festas e encontros. O que começou a se estender como um polo do CEC foi a atuação do Zé Santos e a do Mauro Pianta. Foram eles quem criaram a Bem-te-vídeo, a primeira produtora de [vídeos] em Juiz de Fora.

¹³ Na década de 70 tem-se as primeiras explorações com a tecnologia do vídeo. Reconhecido como os pioneiros no Brasil, o movimento da videoarte tinha a preocupação com questões sobre a imagem técnica e seu uso estético. Por isso, a primeira geração do vídeo, como foi chamada por Arlindo Machado (1988), é parte, também, de um projeto das artes.

¹⁴ O setor da comunicação regional sofre alterações, em 1980, quando a TV Industrial de Juiz de Fora é vendida à Rede Globo. Em abril daquele ano, a Rede Globo de Juiz de Fora, Canal 5, entrou no ar e passou a atingir um raio de 218 municípios, distribuídos entre a Zona da Mata, Vertentes e Sul de Minas (MUSSE, RODRIGUES, 2012). A Rede Globo local será responsável por absorver parte desses jovens recém-formados nos Cursos de Comunicação. Muitos, que se envolveram com a formação das primeiras produtoras independentes criadas no período.

De acordo com Arlindo Machado, esses jovens profissionais da comunicação que se aventuraram no vídeo independente (MACHADO, 2007) serão responsáveis pelo processo de transição entre o projeto “televisão secreta” dos videoartistas para a inserção da estética do vídeo na indústria televisual (MACHADO, 1985, p.53). Afinal, estes jovens que cresceram com a TV comercial, viram na mesma a possibilidade de intervir em seu processo criativo, por meio do uso de novas linguagens e dos dispositivos eletrônicos.

Vanessa Esteves Veiga, coordenadora de Produção da Programação do canal a cabo GNT, relembra um pouco dessas histórias enquanto estudante do Departamento de Comunicação da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na década de 80, e fala da sua participação na produtora Bem-te-vídeo, como também da sua formação cinéfila e acadêmica. Veiga (2012) diz,

Assisti a vários festivais de vídeo e tive uma formação cinéfila intensa, graças as frequentes mostras dos maiores diretores mundiais que passavam em JF. Tive também vários amigos filhos de professores universitários, com os quais discutíamos o momento político brasileiro, amigos que participavam de movimentos políticos, religiosos, musicais, de poesia... Foi um momento cultural muito rico na cidade. E a minha turma da Faculdade de Rádio e TV era bem criativa e estávamos sempre inventando o que fazer. Tivemos a sorte de encontrar alguns professores que nos "adotaram" e nos permitiram fazer várias tentativas na base do ensaio e erro. Vivíamos no laboratório da Universidade. Com isso era inevitável que nos relacionássemos com todos que produziam audiovisual na época. Eu acabei sendo contratada pela Bem-te-vídeo, chegando a ser funcionária da produtora.

Inseridos nas discussões acadêmicas e vivenciando o processo de inserção da produção independente na TV, graças aos trabalhos notáveis da Olhar Eletrônico¹⁵, esses jovens estudantes acreditaram na possibilidade de também fazerem algo próprio, ainda na faculdade. Antes de ser sócio na SET - Produções e Propaganda, Paulo de Mello, amigo de classe de Vanessa Esteves, foi um desses estudantes “militantes” do vídeo. Segundo Mello (2010),

Na época, o Curso de Jornalismo não tinha equipamento nenhum, tinha um estúdio, tinha uma câmera, três vídeos cassetes, um microfone, duas, ou, três TVs. Ali, a gente começou a desenvolver um trabalho de ir à luta. Na época, eu consegui ser

¹⁵ Olhar Eletrônico foi criada no início dos anos 1980, em São Paulo. Era formado por um grupo de jovens estudantes ou recém-saídos da universidade, que contribuíram com a proliferação de trabalhos arrojados e diferenciados em mídia eletrônica. Seus projetos conseguiram perfurar a blindagem do circuito aberto televisivo, sendo veiculados, e, posteriormente, tornando-se referência na forma de tratamento da estética vídeo. Como veremos a seguir no desenvolvimento de nossa pesquisa.

aprovado para monitoria e eu tinha acesso ao estúdio 24 horas por dia, 24 horas por dia no de TV e no de Rádio, literalmente, eu tinha 24 horas à minha disposição. Eu consegui ganhar a confiança dos professores. Então, eu tinha as minhas aulas de manhã e entre às duas horas da tarde às dez horas da noite, eu orientava ou ajudava outras turmas. Assim, a gente começou a experimentar, a fazer várias coisas, que na época não eram possíveis com o equipamento. Então, a gente começou a desenvolver coisas que na época ninguém pensava. Todo o mundo fazia os programas dentro do estúdio, basicamente, os de jornalismo, como telejornais, programas de entrevista, chegando até a fazer um programa de auditório. A turma do Leão [Eduardo Leão] fez também programa de auditório. E nós começamos a tirar o equipamento daquele estúdio. Então, a gente conseguiu fazer, naquela época, um programa sobre o *Domingo Musical* e a gente também chegou a fazer um videoclipe. O primeiro videoclipe que foi feito em Juiz de Fora foi a gente quem fez. Com duas câmeras, duas TVs, um microfone e nada mais.

O primeiro videoclipe¹⁶ de Juiz de Fora ganhou as páginas do jornal *Tribuna de Minas*, no dia 15 de dezembro de 1984, na matéria intitulada *A criatividade supera a carência de recursos e abre a chance de um aprimoramento profissional*. O jornal *Tribuna de Minas* (1984, s.p) apresenta já em suas primeiras linhas, o perfil desses realizadores:

Eles adoram televisão (e querem atuar nesse setor como profissionais). Consideram, por exemplo, que a linguagem do jornalismo e das novelas de televisão ainda são evoluções das técnicas do rádio, acrescidas de recursos áudio-visuais, e dizem que o videoclipe (pequenas visualizações de canções musicais) é a primeira produção já com linguagem moderna na TV: rápida, comercial e de massa. Eles (Aloizio Campomizzi, Vanessa Esteves, Márcia Rodeira Bechara, Alexandre Alvarenga, Luciano Cabral Paulo de Mello Campos) são alunos do 7º período de Comunicação da UFJF, que, dentro do Estágio em Televisão (Produção e Edição), realizaram um videoclipe com o grupo local **Mercúrio Cromo** [grifo do jornal], superando todas as dificuldades técnicas de realizar um projeto nos estúdios do Curso de Comunicação.

Em Juiz de Fora, adotando a mesma postura da Bem-te-vídeo, outros jovens recém-formados em comunicação se uniram, a fim de criarem produtoras especializadas em trabalhos em vídeo. No depoimento do jornalista e professor da Faculdade de Comunicação Social (Facom/UFJF), Eduardo Leão, as produtoras de vídeo eram a possibilidade de inserção no mercado de trabalho. Segundo Leão (2010),

A produtora que criamos naquela época foi idealizada em 1983, foi no ano em que eu estava me formando. Foi mais ou menos na época em que eu conheci o Álvaro [Álvaro Americano, que, também, é professor da Facom/UFJF]. Eu convidei o Álvaro para ser o meu sócio, para trabalhar na produtora que eu estava criando, processo que estava emergindo não apenas em Juiz de Fora, mas no mercado como um todo... Afinal, naquele momento, até a metade da década de 80, a proposta de trabalho que se tinha estava voltada para as emissoras de televisão. A proposta de trabalhar independentemente, em termos audiovisuais, surgiu com as produtoras. A nossa em Juiz de Fora foi a segunda. A nossa chamava Vida Vídeo, a primeira foi a

¹⁶ Anexo B: Matéria sobre o 1º videoclipe realizado em Juiz de Fora.

Bem-te-vídeo, a terceira Atrevídeo. No começo, nós fizemos eventos sociais e, depois, a gente começou a fazer produção de documentários também, a empresa foi crescendo... Mas, resolvemos nos desfazer dela, nós ingressamos na Universidade [UFJF] como professores e tínhamos que ter dedicação exclusiva.

De acordo com Lúcio Paulo Martins, dono da Lupa Vídeo - fundada em 1982 - o movimento das produtoras não representou um “boom” em Juiz de Fora. Ele, que se dedicou ao Super-8 como forma de prazer estético e para realizar trabalhos como *freelancer* na TV, na década de 70, criou a produtora exclusivamente com o foco em propaganda, diante da demanda da Rede Globo local por criações publicitárias. Por ter visto esse movimento de perto, Lúcio Paulo defende que a descoberta do VHS possibilitou que mais pessoas se inserissem no mercado de registro de eventos sociais, como casamentos, aniversários, partos e vídeos institucionais. Também explica que Bem-te-vídeo foi a primeira produtora a dedicar-se a trabalhos em vídeo, destacando-se nesse cenário, principalmente, por ter se envolvido com produções autorais, voltadas para premiações e festivais e com trabalhos que envolveram acontecimentos na cidade. Martins afirma (2012),

Quando nós fizemos o *Anjo* [Papaulo era amigo de Márcio Assis na década de 70] foi uma viagem de um fim de semana. A gente reuniu um grupo de pessoas que não se viam há muito tempo, pessoas que moravam no Rio de Janeiro, pessoas que moravam em São Paulo, como eu, e vinham para cá (...). O trabalho com produtora foi depois [Quando ele retornou a Juiz de Fora, em 1980, para trabalhar na TV Globo]. A gente começou a fazer aquilo na cara e na coragem, você não tinha um mercado legal. Você não tinha bola de cristal para dizer que o mercado seria isso, iria melhorar, teria uma agência, teria um roteiro, uma produção executiva, que teria uma finalização, que teria uma voz (...). Não, isso é coisa de hoje. Antigamente, a gente fazia tudo (...). Depois, que eu abri a produtora, quatro anos depois, mais duas produtoras surgiram, não é um *boom*. Além disso, a possibilidade da mídia magnética, o VHS, representou uma série de facilidades para pessoas que queriam registrar (...). Eu, por exemplo, trabalhava com película em 16 mm, por a qualidade ser melhor. A produtora Bem-te-vídeo tinha uma proposta diferente. A nossa era quase 100% voltada para o comercial, para dar conta da demanda emergente da TV Globo, que tinha se instalado aqui. A deles não, já fazia outro leque de coisas. Não só VHS [registros e eventos], mas também outros tipos de trabalho, inclusive o documentário *O Bar Redentor*.

Por meio das narrativas das personagens e das condições históricas, podemos dizer que há um movimento que insere o processo audiovisual na própria conformação da sociedade e das relações interpessoais em Juiz de Fora. Lúcia Santaella (2003, p.44) explica que “os

elementos culturais, em qualquer tempo, apresentam uma distribuição geográfica ou distribuição por localidade. Esse caráter geográfico define certos costumes, artes, religiões, etc., como pertencentes às regiões em que eles existem”. Logo, a atividade cultural como mediadora da identidade de um determinado corpo social.

O aspecto audiovisual que congrega as práticas sociais envolvidas no cinema seja pela exibição, pela discussão ou pela produção, inserem-nos na ideia de que a memória do lugar imbrica-se naquilo que definimos como memória audiovisual de Juiz de Fora. O que respeita um percurso não linear, mas que se compõe da força das formações culturais (SANTAELLA, 2003, p.13), que não se esgotam, mas que se aglutinam diante do aparecimento de novas técnicas e tecnologias e de novos ambientes socioculturais.

Com a popularização de ferramentas tecnológicas, principalmente, a partir dos anos 1980, o processo de hibridização de conteúdos culturais se intensificará, culminando em novos tipos de comunicação que indicam para além da diferenciação entre tempos e espaços, como a sensibilidade e o prazer estético estão presentes em nossos discursos e em ações comunicativas distintas, que se expressam em imagens, signos e linguagens.

2 “MEMÓRIA CAMALEOA”: DA ARTE DO VÍDEO AO PROJETO INDEPENDENTE DOS *VIDEOMAKERS* DOS ANOS 1980

A descoberta do vídeo foi importante fator para as transformações no universo audiovisual. Nas derivas eletrônicas, um campo para a cultura da diversidade irrompeu, deflagrando uma produção intensa de narrativas construídas por meio de imagens. Em um movimento latente, o vídeo apresentou-se na multiplicidade de suas interfaces, servindo às distintas necessidades e possibilidades criadoras. Nesse sentido, nesse capítulo propomo-nos a estudar como o surgimento do vídeo implicou em alterações no âmbito da televisão comercial e em projetos inaugurais independentes com a criação de videodocumentários. Seja pelas facilidades dispensadas pelo barateamento, leveza e portabilidade dos equipamentos eletrônicos, seja pela emergência de uma cultura híbrida que possibilitou reunir TV, vídeo e cinema em processos de produção audiovisual. Fato é que nas transições temporais, o vídeo constitui-se como elemento de uma “memória camaleoa”, ao se submeter às formas mais variantes e criativas, a fim de compor-se e realizar-se.

2.1 AS PERSPECTIVAS CRIATIVAS DO VÍDEO

A imagem eletrônica exprime modalidades diversas de mensagens que se deixam “ler” e “ver” na grade do receptor de TV, que é mosaica e codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas. E que por isso atendem ao sistema *broadcasting*¹⁷ de difusão da imagem eletrônica, que vulgarmente chamamos de televisão (MACHADO, 1988).

¹⁷ Em primeiro lugar é preciso ressaltar que *broadcast* é o termo em inglês para designar radiodifusão. Por isso, modelo *broadcasting* pode ser entendido como modelo de teledifusão, que tem por característica destinar produtos audiovisuais a um vasto número de espectadores. É um modelo, nesse sentido, monolítico, pois hierarquiza emissores e receptores, por meio da transmissão de ondas eletromagnéticas que migram de um polo para os demais.

Distintamente das tecnologias empregadas no período da Revolução Industrial, que se inclinavam à criação de bens públicos como as estradas de ferro, a iluminação das cidades e o cinema, a tecnologia oriunda do século XX priorizaria bens culturais voltados para o consumo individual. Dessa forma, o modelo de transmissão por ondas eletromagnéticas (*broadcasting*) atua como um mecanismo de integração por via da disseminação de conteúdos padronizados e homogêneos destinados a receptores/consumidores que na privacidade de seus lares captam as novidades e as “realidades” desse “mundo exterior”. Por meio de um aparelho que mescla móvel e eletrodoméstico, adaptável à vida doméstica principalmente por conta de sua tela pequena, os indivíduos comuns têm nesses centros de transmissão um agente modelador de comportamentos, experiências e expectativas (MACHADO, 1988, p.16).

Devemos ressaltar que o surgimento do *videotape* (VT) em 1952; do *portapak*¹⁸, em 1965, e do videocassete, em 1970, condicionariam mudanças no sistema simbólico de natureza eletrônica (MACHADO, 1988), alterando formas culturais de transmissão, adoção e recepção de conteúdos comunicacionais, que passam a mesclar atributos visuais, acústicos e verbais.

Tanto é assim que, na era eletrônica, as modalidades de mensagem não estariam apenas a serviço de demandas de uma programação televisual, afinal ela se aplicaria ao monitoramento de circuitos fechados do *videotape* (VT), visto a possibilidade de gravação e regravação condicionada pela tecnologia do videocassete, dos terminais de saída de sistemas digitais nas mais distintas formas, como videogame, videodiscos, videotextos e computadores, como nos diz o trecho:

Vídeo não é televisão. Mas, posto que a tecnologia do vídeo como sistema auxiliar, pode entrar em qualquer etapa antes da consecução do *display* (ou exibição da imagem formada eletronicamente), fica extremamente difícil dizer o que não é vídeo. Na verdade todo o conceito que nasce torna-se abrangente a se mover por todas as esferas da atuação humana. É vídeo a fotocomposição que o utiliza. É vídeo, a correção de cor através de *color analyser*, em cinema ou em artes gráficas.

¹⁸ *Portapak* da marca Sony era uma câmera que gravava imagens em preto-e-branco, sendo gravadas em fita magnética de ½ polegada em rolo aberto. In: CRUZ, Roberta Moreira S. Cortes e Recortes Eletrônicos. Itaú Cultural, 2007.

É vídeo o emprego do “telão” (projeto de vídeo), do telecine (transferência de filmes para *videotape*, videocassete e *broadcasting*) e assim por diante (LONGHI, 1981, p. 11).

O termo vídeo engloba um conjunto de fenômenos significantes, que se deixam ordenar na rede de significados dessa imagem eletrônica. Não em vão, a origem da palavra vídeo remete-se ao verbo do latim *videre*, que significa *eu vejo*. “E não é um verbo qualquer, mas o verbo genérico de todas as artes visuais, verbo que engloba toda ação construtiva do ver: *vídeo* é o ato mesmo do olhar” (DUBOIS, 2004, p. 72).

O processo de hibridização dos meios tecnológicos incorpora-se aos mais distintos sistemas de signos, que se traduzem nas diferentes linguagens históricas e no desenvolver de um novo suporte técnico. Nesse sentido, ao revisitar o passado, Arlindo Machado e Júlio Plaza (2006) explicam que as formas artísticas mais velhas, como os produtos artesanais, relacionam-se à cultura do único, enquanto que as artes industriais estariam fadadas à cultura da reprodução. Os pesquisadores defendem que as artes eletrônicas denotariam uma transformação relevante, uma vez que elas estariam ligadas a uma cultura do disponível, da memória. Em suas palavras: “Se fosse possível imaginar um museu das artes eletrônicas ele não teria nenhum objeto para cultivar, pois seus produtos não existiriam senão sob a forma virtual do suporte que armazena dados, fitas, cassetes, disquetes, microfichas” (MACHADO; PLAZA, 2006, p. 230).

Por ser uma tecnologia de baixo custo, o vídeo passa a ser uma opção interessante no quesito independência nas formas de produção. Se os formatos de filmagem por meio de películas em 16mm e 8mm eram garantidos por uma parafernália de equipamentos e pela necessidade de laboratórios de revelação e de acoplamento de som (sonorização), o vídeo por ter como característica a plasticidade e por ser um registro codificado eletronicamente é um simplificador que une som e imagem, tornando-se um sinal que pode apresentar-se de

diversas maneiras. O homem ao construir tecnologias busca ampliar o leque de competências para se expressar. Sobre isso Machado e Plaza (2006, p. 230) comentam:

É preciso observar, contudo, que cada meio funciona de maneira dupla: Possui qualidades e traços que lhe são próprios e, ao mesmo tempo, os seus recursos são o resultado da soma de outros meios ou um elemento de inter-relação com eles. Temos, portanto, duas possibilidades de fazer dialogar os meios. Num primeiro caso, a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Neste caso, a hibridização produz um dado inusitado, que é a criação de um meio novo e antes inexistente. O videotexto, por exemplo, é o produto qualitativo da associação do computador com o telefone e o vídeo doméstico, funcionando portanto como novo meio e também como intermídia. Uma segunda possibilidade é superpor diversas tecnologias, sem que a soma, entretanto, resolva o conflito. Neste caso, os múltiplos meios não chegam a realizar uma síntese qualitativa, resultando em uma colagem que se conhece como multimídia.

Com a criação do vídeo, as experiências no terreno audiovisual fariam um novo movimento, que colocaria o sujeito comum em interface com o processo industrial de bens culturais. “A imagem eletrônica está destilando uma outra sensibilidade, ao mesmo tempo que coloca novos problemas de representação, abala antigas certezas a nível epistemológico e exige a reformulação de conceitos estéticos” (MACHADO, 1988).

Nesse viés, o vídeo atuaria como função cultural inauguradora, na dimensão da televisão, trazendo para ela um frescor diante de horizontes novos para experimentação e utilização de recursos de sua linguagem. Fato que colaboraria para atenuar, ainda que de forma difusa, o peso dos interesses comerciais, que em certa medida norteiam a vida estrutural do meio.

O vídeo seria ainda uma resposta à evolução imagética, transpondo os limites de uma produção atrelada ao seguimento hierárquico do sistema de radiodifusão, visto que o formato passa a receber a interferência de novos domínios, que dos registros domésticos libertam-se das “cercas” da vida privada, para inserir-se no registro coletivo e de “coletivos”. Como revelado na passagem descrita por Machado (1985, p. 54):

Desde 1965, quando surgiram as primeiras câmeras de vídeo acopladas a gravadores portáteis, que usavam por sua vez, fitas de pequena bitola (meia polegada em sistema de rolo e três quartos de polegada em cassete) uma espécie de televisão privada tornou-se realidade, abrangendo o ciclo completo de produção e exibição em circuito fechado. Esse equipamento, de custo relativamente barato em comparação

com qualquer aparato profissional e de operação bastante simples, foi colocado no mercado pela indústria japonesa, inicialmente, para uso privado das empresas, com vistas ao treinamento de funcionários, e mais tarde disseminado sob a forma de mercadoria de lazer para a classe média. Entretanto, nada pôde impedir que, em determinadas circunstâncias, as expectativas industriais fossem superadas. A simples disponibilidade desse equipamento abriu espaço para o nascimento de um número incontável de pequenas televisões diferenciadas, possibilitando a indivíduos ou grupos ativos cultural ou politicamente produzir seus próprios programas em circuito fechado.

Nesse sentido, o avanço sobre as novas tecnologias e o surgimento dessas práticas alternativas de TV (com o surgimento de TVs a cabo, TVs comunitárias e piratas) culminaria em abordagens e usos distintos do vídeo. Questão que abarca a mediação tecnológica no campo de produção de cultura. Godard (2006) afirma que as tecnologias novas são importantes, porque se apresentam indomesticadas. Por não terem sentido o peso dos enquadramentos industriais, as mesmas são “selvagens”, podendo ser lançadas a sorte das mais diversas soluções inovadoras, sem correr o risco dos entraves dos interesses econômicos.

Atitudes contrárias à padronização e redundância da TV comercial começam a emergir sob a forma de um inconformismo estético, a partir da década de 60. Experimentos, que buscavam a superação de critérios e valores convencionados pela televisão aberta, mostra-nos que a história do vídeo mistura-se ao próprio movimento da videoarte. Pesquisas têm mostrado que antes mesmo que as unidades de gravadores portáteis fossem colocadas no mercado artistas curiosos já buscavam exprimir-se por meio da imagem granulosa eletrônica, alterando os receptores padrões da TV. O *videotape* portátil foi certamente para esses “pioneiros” (MACHADO, 1985, p.58) do vídeo, ou videoartistas, uma forma de distorção dos estereótipos da indústria de entretenimento.

A videoarte esteve relacionada à criação de instalações e performances, nas quais o vídeo era usado por meio de interferência na própria natureza técnica da imagem, como forçosamente alterar os sinais de luminância, ou, desenhar no próprio monitor à revelia da câmera. Dessa forma, os primeiros trabalhos em vídeo foram realizados por artistas que buscavam no suporte vídeo mecanismos diferenciados para suas produções. A videoarte, no

Brasil, ainda não pode ser considerada um movimento, posto que de certa forma restringiu-se a trabalhos e mostras pontuais, como nos indica o fragmento:

Alguns desses pioneiros nem mesmo consideravam que faziam videoarte. Apesar de esforços aglutinadores de Walter Zanini e Cacilda Teixeira da Costa, apesar das várias exposições e um encontro realizado em 1978, todos usando a denominação genérica de videoarte, a verdade é que os trabalhos não chegavam propriamente a constituir um movimento. As condições também eram as mais adversas. Quando Zanini convidou um grupo de artistas para participar de uma exposição internacional, houve uma corrida desesperada, porque naquela época ninguém tinha equipamentos. Os poucos trabalhos realizados não encontravam local para exibição, a imprensa ignorava sistematicamente e não havia instituição que bancasse os custos. Se considerarmos que, nos Estados Unidos, os videoartistas já contavam, nessa época, com galerias especializadas, laboratórios em universidades, salas exclusivas em museus e um programa numa emissora de Boston, pode-se ter uma ideia das nossas dificuldades (MACHADO, 1985, p. 59).

Dessa maneira, as pesquisas mais recentes de Arlindo Machado (2007) ressaltam que essa história ainda necessita de mais atenção, afinal algumas são as contradições no recontar desse percurso histórico. O que se pode trazer à tona, segundo o pesquisador, é que o *tape* mais antigo na história de nosso vídeo é uma coreografia da bailarina Analívia Cordeiro, gravada pela TV Cultura de São Paulo, em 1973.

Logo, é importante frisar que o projeto dos videoartistas, ainda que de certa maneira operasse no sentido de fazer frente aos produtos culturais da TV aberta, pouco a influenciaram em um sentido mais direto, visto a complexidade técnica e especificidade desse tipo de produção. Além disso, os envolvidos com o projeto das artes no vídeo pareciam apreciar esse distanciamento da massa e da “sedução” imposta pela televisão comercial, resguardando sua produção de uma possível perda de autenticidade e singularidade, uma vez que era inevitável o cruzamento entre televisão e vídeo. Como nos mostra o depoimento da videoartista Cacilda Teixeira da Costa (1986 apud FECHINE, 2007, p.89):

Dentro desse quadro, é natural que os artistas fiquem seduzidos pela possibilidade de fazerem trabalhos para a televisão, de serem pagos e vistos por um grande público. No entanto, se o trabalho para a televisão é de interesse e gratificante, liga-se ao mundo do entretenimento e da comunicação, e não ao da arte. Para fazer arte é preciso tempo, introspecção, e eu me pergunto como, no Brasil, um artista do vídeo, entre um teipe de treinamento pessoal e outro de promoção de alguma empresa, pode aprofundar-se nos processos de exploração da linguagem ou dos limites humanos da percepção estética? Trata-se de uma situação delicada para os artistas que usam o vídeo como meio, pois eles têm que decidir pelo acesso à televisão e às

multidões de espectadores ou pela pesquisa, criação e os compromissos que estas implicam, os quais não impedem, mas restringem o acesso.

O afrouxamento dessa postura adotada pelos videoartistas ocorreria de forma mais evidente, a partir da década de 80, quando jovens estudantes ou recém-saídos das universidades tornar-se-iam militantes do vídeo. A esses não agradava a ideia da clausura em redutos, ou da restrição de seus produtos a uma mísera parcela de olheiros, ao contrário, interessava-lhes sair dos “guetos” e ir ao encontro do grande público.

Estes jovens cresceram com a TV comercial e viram a possibilidade de interferir na mesma, por meio do uso de uma nova linguagem. Além disso, esses realizadores fazem parte de um momento transitório e são reconhecidos como integrantes da segunda geração do vídeo, que esteve mais engajada em alterar o modelo de TV *broadcasting* a fim de torná-la um sistema expressivo e agenciador de transformações a nível sociocultural. Arlindo Machado (2007) explica que o movimento dos *videomakers* foi ruidoso e energético e ligou-se mais à televisão que ao circuito erudito da videoarte, contribuindo para que a imagem eletrônica se tornasse um fato precursor na cultura audiovisual contemporânea.

Sem temer a falta de espaço nas grandes TVs abertas, pelo menos em um primeiro momento, essa geração de jovens produtores vai ter na criação das produtoras independentes a forma para disseminar seu potencial criador. A pesquisa de tal linguagem encara o contexto cultural como elemento de apropriação e produção por jovens profissionais da comunicação audiovisual, que através da estética do vídeo e da acessibilidade propiciada pelo uso de câmeras mais leves, podem retratar aspectos da realidade social a partir de uma construção própria de significados. Tal “dimensão estética cotidiana envolve ricos universos simbólicos que retratam a história visual de uma sociedade, documentam situações, estilos de vida, atores sociais e rituais” (BORELLI; OLIVEIRA, 2008, p.115).

Inseridos em uma conjuntura diferenciada na produção audiovisual, esses *videomakers* deparam-se com essas discussões no circuito das artes, mas principalmente, com a linguagem

dos conteúdos culturais da televisão aberta, que sofreria alterações significantes ao longo das décadas de 60 e 70. Alterações que haviam sido dinamizadas pelas novas tecnologias e refletidas na centralização da produção em nível massivo, mas que impulsionariam focos divergentes em nível de produção e preocupação estética, os quais sobreviveram em meio à enxurrada de produtos convencionais e rotineiros.

2.2 NOVAS TECNOLOGIAS E SEUS EFEITOS SOBRE OS CONTEÚDOS CULTURAIS DA TV COMERCIAL

A indústria massiva, até a década de 60, teria a TV como um fenômeno insular. A ausência de uma infraestrutura mínima de telecomunicações contribuía para que o seu sistema operasse isoladamente. “Certos programas eram feitos com equipes técnicas diferentes em cada cidade, o que demonstra a dificuldade de racionalizar e controlar os custos” (PRIOLLI, 1985, p.24). Com a emergência dos primeiros equipamentos de *videotape* (VT), inaugura-se uma fase importante na forma de se fazer TV.

Com o VT, os programas televisivos poderiam ser gravados várias vezes, melhorando sua qualidade e reduzindo custos na medida em que as equipes e os elencos de gravação antes pulverizados em cada região ou cidade acabariam por se findar. Sobre esse assunto Mota (2001, p.27) comenta:

A televisão, que só podia transmitir o que suas câmeras capturavam naquele exato momento, já que inexistiam suportes para registrar e armazenar as imagens eletrônicas, tinha que se mirar nos exemplos que lhe pareciam mais próximos e que serviam de fonte para boa parte de sua mão-de-obra. A maioria dos técnicos, artistas, diretores, escritores ou jornalistas que migraram para a televisão tinha sua origem na rádio e no teatro. O uso sistemático do cinema pela TV se deu a partir do final da década de 40 e durante a década de 1950, até a invenção do *videotape*.

O impacto do VT sobre os programas televisivos foi notório. A partir de então, as telenovelas tornar-se-iam diárias. Se, entre 1951 e 1963, a produção audiovisual em tela pequena atravessa um processo de experimentação, de improvisação técnica e estética, a

telenovela *Direito de Nascer*, em 1965, marcaria o encontro definitivo do público com tal linguagem e ritmo (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1988).

O telejornal, que representou a migração de alguns jornalistas das redações para os estúdios, também condicionaria a transformação da linguagem televisiva, uma vez que o mesmo fazia parte de um projeto no qual a TV comprometia-se em mostrar “o Brasil aos brasileiros”. Para Fernando Barbosa Lima (1985, p.14), a TV cresceria com o jornalismo, diante da possibilidade de uma produção centralizada, na qual as emissoras, filhas de um mesmo grupo empresarial, poderiam circular os mesmos conteúdos, criando uma rede de distribuição de informações. Centralização, que resultaria na futura constituição das redes nacionais de TV.

Vale ressaltar ainda que o sistema *broadcasting* no Brasil fez parte de um projeto de dimensões econômicas e políticas. Com a criação, em 1962, da Lei 4117, o Código Brasileiro de Telecomunicações implicaria em mudanças significantes para a televisão. O projeto de lei, de inspiração militar, previa a implementação de um Plano Nacional de Telecomunicações que pudesse unir as regiões do país por meio de sistemas confiáveis de televisão, telex, telefonia (PRIOLLI, 1985). Além disso, o projeto buscava ampliar o alcance das redes elétricas, tanto nos centros urbanos, como no meio rural. Fato oportuno para a implantação das grandes redes nacionais de TV.

A criação da Embratel em 1965 e do Ministério das Comunicações em 1967, bem como a liberação para se ligar as ondas eletromagnéticas no país ao sistema de satélites Intelsat, em 1969, resultaram na disseminação de conteúdos de forma instantânea e regular. A Rede Globo aproveitou-se dessa oportunidade para “falar” com todo o país, tanto que já no ano de 1969, a emissora já tinha nove dos dez programas mais assistidos na praça do Rio de Janeiro, além de participar de mais de 70% no mercado nacional de TV e de atingir 35% de toda a verba publicitária do país (PRIOLLI, 1985).

Nas palavras de Gabriel Priolli (LIMA, PRIOLLI, MACHADO, 1985, p. 34), “o Brasil entrava nos anos 70 com guerrilhas, sequestros, atentados e repressão militar. No vídeo, entretanto, tudo [ia] bem”. Afinal, é nessa década que os conteúdos culturais disponibilizados pela TV atingem um padrão de qualidade relevante, conquistando as massas, assim como também transformando-se em produto a ser negociado “entre patrocinadores” e não “pelos patrocinadores”, como nos primeiros anos de existência da TV, segundo nos mostra o trecho abaixo:

A comercialização muda o próprio conceito de produto: não é mais o programa em si que é vendido- caso dos patrocinadores tradicionais, onde o anunciante se apresentava como dono do programa, a ponto de diversos roteiros necessitarem da aprovação prévia dos gerentes de *marketing* para serem produzidos. Ao contrário, passa-se a deixar claro que é o tempo comercial que está sendo vendido - na verdade, o que se vende é a própria audiência (SILVA, 1983, p.196).

No entanto, os anos 1970 marcaram um período de despedidas de corpos sem nomes ou identificação, de corpos que atravessaram fronteiras ou o Atlântico. “Entre as consequências imediatas desses expurgos está a fuga de cérebros para o estrangeiro” (VENTURA, 1973, p.45). Entre ficar com um pássaro na mão ou dois voando parece que o país ficou no zero a zero. Se um “vazio cultural” parecia flagelar a sociedade contaminada com a autocensura e com a partida de algumas de nossas mentes mais criativas, pode-se dizer que nossa força criadora encontrou caminhos: o da massificação, por meio da importação de modismos internacionais - dando lugar uma cultura facilmente digestiva, comercial e de simples entretenimento; o da contracultura, que buscava no consumo alternativo de bens simbólicos formas de expressão; o da cultura crítica, que tentava olhar para a realidade tal como se apresentava (VENTURA, 1973).

Em 1972, os papéis celofanes colocados sobre a tela da TV são aposentados, o recurso técnico da cor passa a embelezar a plataforma audiovisual. Componente que a TV Globo explorará, implantando o “padrão globo de produção”, (LIMA, PRIOLLI, MACHADO, 1985) seja na teledramaturgia, seja no telejornalismo.

O contexto cultural mergulhado na escassez de ideias transformadoras que pudessem inibir os efeitos ocasionados pelo decreto da censura prévia, em 1970, passa a ter na tecnologia geradora de imagem novos rumos para o desenvolvimento de experiências com a fotografia, o cinema e a televisão. Uma espécie de refrigero sobre a produção audiovisual parece ter sido anunciada.

Não obstante, o programa *Globo Repórter* da TV Globo acabava por provar que a televisão era caminho possível para o cinema brasileiro, na condição de ambiente para experimentação de cineastas. Estes acreditavam no projeto de uma “televisão nova” (SACRAMENTO, 2011, p. 115) que redimensionasse o papel relevante da imagem em seu trabalho de contar histórias e vidas de personagens reais, que narravam o país, suas regiões e experiências. Além disso, como nos coloca Consuelo Lins (2007, p.19), apesar da ditadura e de uma censura oficial intensa, o *Globo Repórter* conseguiu realizar uma experiência específica e rica com o documentário na televisão por questões como:

Diversas circunstâncias fizeram com que o trabalho naqueles anos na Globo fosse menos controlado do que se poderia imaginar. Primeiro porque a censura maior era externa. Depois a concorrência não era tão brutal. Além disso, até 1981, o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando que a montagem fosse feita no próprio original. Isso complicava o visionamento frequente do material por parte da direção do telejornalismo. E mais: a equipe do *Globo Repórter* não trabalhava na sede da emissora, mas em uma casa próxima, o que dificultava o controle mais assíduo da produção.

Além disso, com a suspensão da censura prévia pelo governo do General Ernesto Geisel, em 1978, a autocensura também cede pouco a pouco caminho para a criatividade e expansão de novas ideias e expressões. A televisão passa a ser arena para experimentações nesse período de transição das derivas eletrônicas, quando a película deixa de ser privilegiada em virtude da utilização do vídeo, em 1976 (MACHADO, 2007).

Nessa década, ainda, as questões sociais e políticas contribuem para que o comodismo e a repetição das fórmulas prontas recebam novo fôlego, o que implicaria em mudanças nos

enredos de telenovelas e minisséries, como os exemplos, de *Malu Mulher*, *Carga Pesada*, *O Bem Amado* (PRIOLLI, 1985) e nos formatos de programas jornalísticos e de entrevista.

Exemplo de criatividade e rebeldia é o programa *Abertura*, veiculado entre 1979 e 1980 pela extinta Rede Tupi, que reveste a TV com uma roupagem expressiva, representando uma força contrária diante do furacão dos produtos da televisão comercial. Glauber Rocha é o apresentador do programa e atuará como contraventor da formalidade audiovisual televisiva, abusando do poder da fala alta e direta, dos enquadramentos em *close*, “da câmera ágil, da escolha de participantes e entrevistadores, da presença inusitada do mais alto escalão do poder e até de favelados e retirantes nordestinos (...)” (MOTA, 2001, p. 15). Essa fase promete abalar certas convicções da TV, gerando um movimento que do projeto de “televisão nova” (SACRAMENTO, 2011, p.115), defendido pelos cineastas do *Globo Repórter*, transbordaria anos mais tarde no abuso de intervenções na linguagem e no formato apresentados na própria telinha. Sobre isso Priolli (1985, p.39) afirma:

(...) Estimulou os ressabiados produtores de TV a ousarem eles também e solidificar a pequena brecha conseguida no paredão da ditadura. Também a nível da própria linguagem televisiva, *Abertura* deu espaço às intervenções de Glauber Rocha, que pulverizou a estética acrílica e falsa do padrão global. Uma câmera nervosa, inquieta e “suja” e uma atuação totalmente engajada, opinativa, “quente”, a nível das reportagens e entrevistas - com esses recursos Glauber mostrou, em especial a uma geração emergente de jovens realizadores, que era possível fazer boa TV, mal comportada.

Desse modo, na década de 80, a subjetividade exposta pelo “repórter-autor” (BENTES, 2007), tão bem representada por Glauber Rocha, marcará presença nos trabalhos de jovens profissionais da comunicação, que sem se preocupar com os dogmas das invenções formais ou com as vanguardas cinematográficas, adotaram a estética do vídeo, no ensejo de se libertarem do ranço das formas prontas da macrotelevisão¹⁹.

¹⁹ René Berger promove a tipologia para a experiência televisual, dividida em três grupos, elas são: a macrotelevisão, a mesotelevisão e a microtelevisão. A macrotelevisão seria aquela voltada para as grandes faixas de público, as massas. Para, o pesquisador, a grande alma desse grupo é a propaganda, além de funcionar na lógica do *one way*, ou seja, de forma unidirecional (BERGER, 1977 apud MACHADO, 1988).

Sem se preocuparem com a falta de espaço e com a possível marginalização da sua produção, esses *videomakers* da segunda geração farão do “erro”, do “amadorismo”, da fragmentação e *sampleamento* das imagens procedimentos para construir o projeto utópico (FECHINE, 2007) de “outra TV”.

2.3 A INTERVENÇÃO DOS *VIDEOMAKERS*: DA CONSTITUIÇÃO DAS PRODUTORAS AOS NOVOS PROJETOS PARA A TELEVISÃO

Na década de 80, uma nova safra de interventores do vídeo independente irrompe. Em busca de uma trajetória diversa dos videoartistas, esses jovens realizadores, adequadamente, chamados de *videomakers* não se interessaram em abrir espaço na TV para incutir conhecimentos sobre as possibilidades artísticas do vídeo. Visto que suas demandas estavam atreladas à necessidade de subverter o modelo dominante de TV.

Não em vão, os mesmos reivindicavam a transformação da própria TV vigente, por meio de uma produção que compreendia o tempo televisual já existente, bem como usava criativamente os recursos eletrônicos de estúdio, adequando-se perfeitamente à tela pequena (MACHADO, 2007).

Nadando contra a corrente, o projeto desses *videomakers* coincide com o contexto da “consolidação das redes nacionais de televisão com a transmissão, a partir de 1985, através dos satélites Brasilsat, de uma programação padronizada para todo o país” (FECHINE, 2007, p.90).

Dessa forma, cria-se o modelo operante das emissoras afiliadas, conectadas via “cabeça de rede”. Fato que permitiu às grandes redes de comunicação do momento (Bandeirantes, Globo, Manchete e SBT) concentrarem a produção, difundir seus produtos culturais aos

quatro cantos do país, além de explorar tranquilamente os recursos publicitários disponibilizados tanto pelo governo como por grupos empresarias.

A brecha para a inserção do trabalho desses realizadores do vídeo independente só ocorreria quando o Grupo Abril, preterido na disputa pela concessão dos canais da Rede Tupi, atuaria, por meio da Abril Vídeo, no projeto pioneiro de produção independente direcionada para a televisão. Através da parceria com a TV Gazeta de São Paulo, o grupo conseguiu 15 horas semanais na faixa do horário nobre, disponibilizando em seu tempo televisual trabalhos de uma produtora pequena, que já atingira alguma expressão na própria TV Gazeta, a Olhar Eletrônico, que representaria um marco na produção independente seja por seus trabalhos na TV, assim como por seus videodocumentários (FECHINE, 2007).

A Olhar Eletrônica foi fundada em 1981, por um grupo de amigos, recém-formados da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). No começo, era formada por Fernando Meirelles, Paulo Morelli e José Roberto Salatini, posteriormente, somar-se-iam ao grupo Marcelo Tas e Renato Barbieri. Sua produção lançava mão dos recursos já encontrados na programação padrão (humor, descontração, o “pop”), não em seu sentido original, no entanto como válvula para a sabotagem de seus clichês e referentes, a fim de revelar ao público o esquema por trás da montagem dos seus discursos operantes. “(...) O surgimento dessa nova geração teve o mérito de colocar em discussão a velha ordem das comunicações, a centralização dos interesses e o direcionamento ideológico da indústria televisual” (MACHADO, 1985, p. 67).

Alguns dos trabalhos memoráveis da Olhar Eletrônico na televisão são *23º Hora* (entre outubro de 1982 e março de 1983), o *Crig- Rá* (entre fevereiro e agosto de 1983) e *Olho Mágico* (entre abril de 1984 a novembro de 1985), todos realizados na TV Gazeta (FECHINE, 2007). Além disso, a produtora participou de outros projetos experimentais, como *O Mundo no Ar, tão comprometido com a verdade como qualquer um*. Este, que era um quadro

jornalístico do programa *Aventura*, uma reedição do *Abertura* de Glauber, realizado por Barbosa Lima e veiculado na TV Manchete, no ano de 1986.

Vale ressaltar que nesse quadro ficaram imortalizadas as personagens do repórter Varela (Marcelo Tas) e do câmera Valdeci (Fernando Meirelles), que efetuando perguntas retóricas, buscavam na fórmula “Vem Comigo” (criada por Goulart Andrade da TV Gazeta/SP), no sensacionalismo e, por vezes, nos moldes do grotesco, inscrever outras atitudes na linguagem eletrônica.

Nas palavras de Regina Mota (2001, p. 162),

A produtora independente Olhar Eletrônico foi o acontecimento mais imediato do pós-“Abertura”, cuja influência de Glauber Rocha, independentemente de ter sido explicitada por seus integrantes, aparece dessa vez impressa nos procedimentos videográficos dos trabalhos da trupe. As constantes citadas aqui poderiam ser resumidas como: incorporação explícita do movimento próprio da linguagem eletrônica, com seus ruídos e abstracionismos; operação em tempo real ou presente, denotando o estilo “ao vivo”, limites pouco definidos entre ficção e realidade, entre informação e fabulação; aproveitamento estético da linguagem eletrônica; inovação da postura do comunicador, misto de personagem e dublê de profissional; montagem feita como colagem.

Arlindo Machado (1985), entretanto, defende que glauberiano mesmo foi outro grupo paulista, TVDO, constituído por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira. Responsáveis pela autoria dos programas *Mocidade Independente* e *Noventa Minutos*, veiculados na TV Bandeirantes, criaram o estilo “reportagem invertida”, na qual Tadeu Jungle fulminava os entrevistados com perguntas diretas, resultando nas mais diferentes performances frente à câmera. Nesse sentido, Machado (1985, p. 70) comenta:

Suas reportagens, se assim podemos dizer, ao invés de centrar o fogo no evento propriamente dito, como faria qualquer emissora convencional de TV, desviam-se muito mais para as situações marginais da periferia do evento: cambistas, vendedores, policiais, cantadores, a massa anônima em geral. O espetáculo é, por assim dizer, descentralizado: o show do *Kiss* é substituído pelo show de seus fãs roqueiros (*Quem Kiss Teve*, 1983), o Festival de Gramado pelos seus personagens marginais (*Zé Celso e Bressane em Frau*, 1983), o confronto entre São Paulo e Coríntias pela festa dos torcedores (*Teleshows de Bola*, 1983).

No trabalho *Vídeo e TVDO: Anos 80*, Tadeu Jungle (2007, p.203) relembra as experiências e as referências, que ele e seu grupo haviam adquirido do meio acadêmico e da televisão:

“No princípio tudo é frágil” [grifo do autor]. Não para nós do grupo TVDO. Naquele momento, 1980, cinzas da ditadura. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Quatro estudantes, um de cinema e três de televisão, se uniam para fazer TV. Nosso lema era: **“Tudo pode ser um programa de televisão”** [grifo do autor]. Tudo. O que acontecia era. O que não acontecia, também era. **TV** [grifo do autor]. Para nós, não havia limites. Achávamos que podíamos tudo. Nascermos no meio acadêmico batizados pela cultura de massa. Principalmente, pela televisão. Eram ainda tempos de “filme de autor”, lembranças da tropicália, e vídeo era apenas o nome de uma fita. No nosso caldeirão de referências havia Jr. Aguillar, Glauber Rocha, Godard, Eisenstein, Dziga Vertov, Augusto de Campos, Maiakovski, Celso Martinez Corrêa, Oswald de Andrade, Caetano Veloso, Rolling Stones e... em lugar de honra: Chacrinha. Um ano antes, Walter Silveira, eu e outros alunos da ECA/USP já havíamos realizado uma exposição gigantesca na escola, com apoio e a coordenação do professor Walter Zanini. Era o Multimedia Internacional, com 259 participantes de 19 países, mandando seus trabalhos via correio. Ali fizemos vídeo com o velho Sony ½ polegada, p&b, tanto usado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP e pelos artistas da primeira geração de videoarte brasileira. Ali metemos a mão em todos os departamentos da escola, das artes plásticas às gráficas. Fotografia. Publicidade. Editoração. Um ano de trabalho sem dinheiro que colocou de pé um grande evento e foi o embrião da TVDO.

Os trabalhos desses *videomakers* vão desdobrar-se em outras iniciativas nos demais canais de televisão. Exemplo disso é a contratação de Marcelo Tas para fazer o *Vídeo Show*, na TV Globo. A emissora que aproveitaria melhor os recursos videográficos no programa *Armação Ilimitada*, dirigido por Guel Arraes e Antônio Calmon, em 1985 (MOTA, 2001).

Para além dessa realidade, devemos enfatizar que a grande maioria das produtoras independentes de vídeo, nesse contexto, não conseguiu furar o bloqueio do modelo centralizador do sistema de redes das emissoras do país. Logo, para essas, o destino não fora outro, senão a sobrevivência por meio da realização de publicidades, da produção para empresas de vídeos institucionais e de treinamento, registros de eventos sociais e de cunho doméstico e trabalhos autorais. Ademais, para esses produtores que faziam TV fora da TV, restou-lhes a possibilidade dos circuitos de exibição alternativos, com a criação de mostras, festivais e salas de exibição de vídeo.

As experiências bem sucedidas, repercutidas na televisão aberta, os eventos próprios para a disseminação dos trabalhos autorais realizados em vídeo, bem como as condições favoráveis para aquisição desse tipo de equipamento somar-se-iam, contribuindo para a ramificação de produtoras independentes não apenas nos grandes centros urbanos, mas também nas cidades de médio porte, conforme comenta Ana Silvia Médola (2012, s.p) no fragmento abaixo:

Diante da perspectiva de um grande mercado nascente, em função do barateamento dos equipamentos e da popularização do videocassete doméstico no cotidiano de vários segmentos da sociedade brasileira, houve a expansão de novos núcleos de produção também em cidades de médio porte. A implantação de produtoras independentes acenou, em um primeiro momento e no campo das projeções, com a possibilidade de quebrar o monopólio das emissoras sobre a produção de televisão e, conseqüentemente, viabilizar a produção independente e promover a regionalização nessa área.

A produção independente desses realizadores também fertilizou outros campos do audiovisual, adotando a estética videográfica para a realização de documentários, o que resultou na hibridização de formas, que comungariam o tripé vídeo, televisão e cinema. Com o surgimento dos festivais de vídeo, como o mais famoso, Videobrasil²⁰, dirigido por Solange Oliveira Farkas (MACHADO, 2007), brotam as primeiras estratégias para o intercâmbio entre distintos setores da produção audiovisual, que o vídeo naquele momento acabara por aglutinar. Nas palavras de Barbosa (2012, p.98),

Nos anos 80, grandes fatos marcam a trajetória da produção audiovisual: a morte de importantes cineastas (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Leon Hirzman), a extinção da Embrafilme, a criação de vários festivais de cinema e vídeo (Festrio, Rio Cine Festival, Festival Texaco, Prêmio Atlantic de Vídeo...), a diminuição das salas e do público de cinema e o início do namoro entre TV e produção independente. Neste contexto, ao contrário do que se possa imaginar, o cinema teve uma enorme quantidade de curtas produzidos e um número surpreendente de autores estreates, e o vídeo independente abriu espaço na tradição

²⁰ De acordo com Solange Farkas (2007, p.219), o festival Videobrasil nasceu em 1983 com o objetivo de unir “o campo intelectual em torno de um espaço para a exibição, premiação e intercâmbio entre setores da produção audiovisual que o vídeo questiona”. A criação do evento eclodiu no contexto da abertura democrática do país e tornou-se uma forma de organizar, expor e interligar o campo de produção independente, que se alastrara pelo país, a fim de legitimar a versatilidade técnica e criativa dos suportes eletrônicos e das narrativas deles procedentes. O VideoBrasil acabara por se transformar em uma instituição, que funcionara como espaço para a articulação entre as produções a nível local, regional e nacional, tendo em vista o cruzamento com as formas “artísticas internacionais”, ainda que sua atenção estivesse comprometida em procurar e determinar nossa identidade audiovisual como latino-americana. O VideoBrasil, nesse sentido, contribuiu para a disseminação de eventos, mostras e festivais em vários cenários pelo Brasil. O Festival Videobrasil constitui-se, hoje, como Associação Cultural Videobrasil, buscando por meio da memória viabilizar reflexão e crítica sobre a produção independente como também, da construção do próprio futuro das práticas audiovisuais. Disponível em <http://site.videobrasil.org.br/>.

da produção cinematográfica angariando simpatia de alguns cineastas e formando uma nova gama de autores que assumem a referência estética da televisão. Tanto a produção de filmes como de vídeos procuravam, neste momento, chegar ao grande público.

Nesse sentido, o campo das estéticas acaba por realizar um deslocamento, no qual o pluralismo das visões artísticas, cinematográficas e plásticas acaba por nos mostrar que uma produção rica e heterogênea não implica em facilidades de apontamentos ou conclusões, se quer em generalizações estanques. Ao contrário, na medida em que, os gêneros cinematográficos industriais expandem-se, não se pode fugir do aspecto transgressor dos suportes empregados, que abrem margem para a criação e reinvenção de formas.

2.4 CULTURA HÍBRIDA: O VIDEOCUMENTÁRIO DOS ANOS 1980

“A descoberta da voz” (VENTURA, 1979, p.115), no final dos anos 1970 e início dos 1980, marcaria o processo de reabertura política no país, incidindo sobre a produção dos conteúdos culturais. Por via da subjetividade de exilados que retornaram ao país, das avaliações das trajetórias pessoais, como forma de crítica política, “um eu encoberto” (HOLLANDA, 1981, p.191) fora denunciado, contaminando o setor editorial com as narrativas em primeira pessoa e inspirando as narrativas cinematográficas, abrindo espaço para novas formas de pensar a intervenção no audiovisual. Sobre esse assunto a pesquisadora comenta:

De novo, testemunho, documento. Documentário. Não deve ser mero acaso o acompanhamento que o documentário de cinema deu a essa urgência de registro e de testemunho (...). Nesses filmes, uma característica é fundamental: a criação coletiva, a discussão do projeto com aqueles que constituem o motivo do filme, que resulta numa câmera que vê de dentro (HOLLANDA, 1981, p. 194).

Nesse período transitório entre as décadas de 70 e 80, a linguagem eletrônica passa a ser meio viável e maleável. E, em comparação com a película, o vídeo oferta uma alteração nas

relações temporais nos processos de criação, reduzindo o número de envolvidos, gastos na produção e edição desses conteúdos cinematográficos.

Vale ressaltar que a experiência constituinte do *Cinema Novo* tivera um papel relevante na constituição estrutural do documentário. Afinal, já na década de 60, os equipamentos utilizados condicionaram a união entre imagem e som direto, dando nova vida à linguagem documentária, seja pela captação simultânea do evento, ou, pelo registro no momento exato de sua enunciação.

Nesse sentido, o cinema, nesse momento, já havia descoberto a fluidez do real e da fugacidade do aqui e agora. O que permitia aos realizadores demarcarem o gesto da câmera e o olho livre que visita espaços, escrevendo suas impressões sobre as imagens. O uso do vídeo ampliaria essa questão, afinal as condições técnicas favoráveis, como portabilidade e facilidades de gravação dispensadas pelo tipo de equipamento, torná-lo-iam dinamizador no processo de constituição de imagens, “pensado como rascunho e bloco de anotações” (BENTES, 2011, p.113). Não em vão, como explica Regina Mota (2001, p. 34), “a ‘câmera na mão’ tão cara às estéticas dos cinemas novos, generalizou-se como procedimento técnico indispensável às ‘atualidades’ para dar conta da dinâmica do real”.

Devemos explicar que o gênero cinematográfico, documentário, “é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserções sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p.22). Dessa forma, o mundo real representado pela narrativa documentária somente existe mediante a verificação por outras vias do que seria “real”. “Um obra é realista se for assim reconhecida pelo seu público; se produtores e receptores estiverem envolvidos por significados comuns, se compartilharem as mesmas convenções de representação do mundo” (SACRAMENTO, 2011, p.71).

A dimensão da tomada, isto é, a forma como as imagens são construídas determina a singularidade desse tipo de narrativa. Inserido nessas peculiaridades, o documentário pode ainda contar com imagens de animação, ruído, música e falas, que ambientam o espectador naquele mundo, naquela história. Ambiência, que é permeada por esses mecanismos aproximativos entre a realidade apresentada e a assistida e pela intencionalidade do criador do documentário.

Dos anos 1980 em diante, o documentário demanda novas questões, as quais envolvem processos artísticos, hibridização dos meios, estéticas das formas, lançando desafios tanto na esfera da criação, quanto na da reflexão (TEIXEIRA, 2004). Dessa maneira, nesse período, os termos como objetividade e realidade, bem como a interferência do documentarista na cena gravada guiaram discussões, que culminariam em horizontes possíveis para as produções no período pós-vanguardas (HALLAK, 2009).

O vídeo, nesse período, passa a ser adotado por muitos cineastas, contudo, mais como ferramenta tecnológica para redução de custos, do que com a finalidade de uma mudança estrutural estética. Por outro lado, a geração dos *videomakers*, que se infiltrou também na produção de documentários, adotou o vídeo como agenciador de transformação de linguagens no audiovisual. Além disso, a produção desses *videomakers* será balizada mais pelo diálogo “com a televisão e com o cinema industrial do que com a tradição experimentalista brasileira, (conhecida e cultuada apenas nos cursos de cinema, entre cineclubistas, e só recentemente, incorporada pelo circuito dos centros culturais)” (BENTES, 2007, p.119).

Frisa-se que o encontro entre cinema e vídeo esbarrou na constatação de forças que se sobrepunham, estas ligadas ao fato de que muitos cineastas defendiam a especificidade do campo cinematográfico e de que o vídeo era a diluição do que já havia sido feito tanto pelo cinema, quanto pela TV, como aponta Bentes (2007, p.121) no fragmento abaixo:

A reação do cinema ao vídeo pode ser vista como uma apaixonada tentativa de salvaguardar a “especificidade” desse campo diante do novo. Nesse sentido muitas discussões teóricas e práticas em torno desse “específico” foram produtivas no seu

esforço de singularização. As distinções entre a montagem e a edição (e depois entre a edição linear e a não linear), o ato cinematográfico, a decisão de filmar no cinema (luz, câmera, ação!) e a textura, linhas e pixels, do vídeo e da imagem eletrônica, as distinções entre o quadro cinematográfico e a tela sem bordas, fluída do vídeo, entre tantas questões, foram intensamente discutidas nessa busca de diferenciais.

Além disso, o vídeo por ter uma imagem de baixa resolução em comparação com outras imagens técnicas, como a fotográfica e a cinematográfica, mostrara que esse tipo de imagem era mais compatível com a tela pequena. Isso porque a imagem do vídeo não é propícia para a locação de muitos elementos no quadro cênico. A quantidade demasiada de aspectos pode ser engolida pelas linhas de suas retículas luminosas (próprias à imagem eletrônica), o que resulta na perda de detalhes e da profundidade de campo, segundo nos mostra Machado (2007, p.43) no trecho:

Se tomo uma fotografia de uma multidão de rostos humanos, mesmo que essa foto tenha dimensões reduzidas, posso ainda ser capaz de identificar cada um dos seus rostos bem destacados e diferenciados que ali aparecem. No vídeo, entretanto, esses rostos podem ser reduzidos a uma mancha indiferenciada, devido à baixa resolução da imagem (...). Por essa razão, o vídeo sempre tendeu à decomposição analítica dos motivos, ao desmembramento da cena numa série de detalhes indicadores de sua totalidade.

Graças a isso, o flerte com a TV pareceu inevitável, eram compatibilidades em tratamentos, formas e escolha de planos. No vídeo como na TV, a dimensão da imagem resiste aos grandes tratamentos, retendo as características segmentárias, nas quais partes são reunidas para sugerir o todo. Poucos protagonistas são enquadrados ao mesmo tempo, trabalhando, portanto, com espaços pequenos e de interiores. Nesse sentido, o vídeo tornou-se um meio para ressaltar as questões relacionadas aos sentimentos humanos, o lado íntimo revelado pela confrontação da câmera com o rosto do personagem, no *close-up*, ou, ainda os detalhes à sua volta, que demarcam o universo ao seu redor.

Devemos mostrar que nesse encontro assume-se uma concentração de informações verbais, visuais e sonoras em um mesmo espaço de representação, em que se exploram os elementos de composição do quadro cênico, como o cenário, os ângulos, profundidade do campo e tipo de plano. A montagem linear possibilita a manipulação da imagem pela

construção de discursos na ilha de edição, na qual, pode-se cortar, fundir e acelerar as imagens (FECHINE, 2007). Ao desvencilhar-se das amarras de um discurso operante pela escolha de um elemento pelo outro, o sistema de construção da narrativa enriquece-se, posto que, em pequeno espaço de tempo, pode-se ter um número expressivo de informações, proporcionado pelos mecanismos da pós-produção (MACHADO, 2006).

Todas essas questões ganharam destaque diante da formação de uma cultura do híbrido na esfera audiovisual. Sob a tela eletrônica, “a convergência de novos saberes e das sensibilidades emergentes” (MACHADO, 2007, p.36) irrompem, a fim de alterar regras de um jogo, no qual, o vídeo é um objeto em expansão, de características impuras e de identidades múltiplas, que diante de uma permuta híbrida, incorpora-se a outros objetos para, então, constituir-se. Na emergência por novas perspectivas, o vídeo, na condição de linguagem “múltipla, variada, instável, complexa, [que] ocorre numa variedade de manifestações” (MACHADO, 2007, p.35), e o documentário, que também não ocupa território fixo e mobiliza um inventário não finito de técnicas e modos, (NICHOLS, 2005) aglutinaram-se, assumindo-se na forma do videodocumentário.

Os *videomakers* da década de 80 vão realizar com recursos disponíveis nessa arena de encontros e desencontros, um videodocumentário de cunho social. Segundo Cláudia Mesquita (2007), a produção documental, dos anos 80 e 90, será mais balizada pelo uso da entrevista, buscando uma aproximação entre sujeito que representa e sujeito que é focado. Ela explica que há certa timidez do produtor/realizador em se revelar pela *voz over*²¹, deixando em primeiro plano a experiência do sujeito retratado.

Nessa narrativa documentária, que podíamos convencionar quase como afetiva, ouvir “o outro” devolve a particularidade do indivíduo, redefinindo seu lugar não apenas no quadro cênico, mas também no quadro social. Desse modo, personagens irrompem da informalidade

²¹ A *voz over* é a que está fora-de-campo, que não se encontra nem dentro, nem fora do quadro cênico e é deixada “errando na superfície da tela” (AUMONT; MARIE, 2003, p.300).

de seus posicionamentos e argumentos. Os realizadores debruçam-se sobre a interminável fórmula do diálogo e evitam-se as generalizações, apostando-se no deleite de imaginários e na singularidade protagonizada por cada fala. É a história dos que ali estão, dos que ocupam aquele espaço, daquela experiência, que é socialmente demarcada (LINS; MESQUITA, 2008).

A entrevista foi mecanismo expressivo adotado por esse videodocumentário da década de 80. Um apontamento legítimo sobre a escolha do recurso é o fato, segundo Jean-Claude Bernardet (2003), de a entrevista ser uma fórmula disseminada no documentário brasileiro. Muito pelo o fato de a mesma estar vinculada ao formato do jornalismo televisivo, além de ser vaso capilar para a simplificação e banalização das produções, com válida resposta à redução de gastos.

A realidade documentada, logo, passa a ter como aliada a subjetividade do repórter performático, que também se inclui no discurso a fim de se revelar como personagem. Além disso, na narrativa documentária, a linguagem televisiva, amplamente, usada, mistura-se aos ruídos e abstracionismos da imagem eletrônica, que no ato da gravação explora o tempo real e o presente, com o propósito de construir o estilo do ao vivo e agora. “Filmes experimentais, que exploram o fluxo audiovisual, os limites da encenação que colocam o próprio diretor, seu corpo e voz, em cena ou em *off*, tornam a câmera personagem participativa e se abrem ao acaso do ato cinematográfico” (BENTES, 2007, p.113).

No trabalho desses *videomakers*, outros aspectos são relevantes, como o uso da imagem acelerada, através da qual percebemos o cruzamento de temporalidades. A expressividade da montagem soma-se à continuidade narrativa, abusando do corte de imagens acelerado, adotando a estilização do videoclipe e da publicidade, o que repercutiria em décadas posteriores, principalmente, com o *boom* da estética MTV e da postura dos *Vjs* e com a criação de filmeclipes: “O trânsito de cineastas para a publicidade, as experiências com a

MTV brasileira, a possibilidade de músicos assumirem (com câmeras digitais) a direção de videoclipes, tudo isso vai resultar numa renovação de gêneros” (BENTES, 2007, p.126). Nesse sentido, podemos falar que há estéticas canibalizadas, que se comungam, derrubam fronteiras, o que transbordaria para o procedimento de construção dessas narrativas documentárias do período.

As narrativas que se inserem em um contexto social e político, no qual esses jovens profissionais do vídeo acabam por se mobilizar na escolha de seus repertórios e enredos documentais. Escolhas, que se admitem pela força de uma subjetividade radicalizada e na vontade de colocar o “eu” recolhido por duas décadas de ditadura na marcha das manifestações que falam de um determinado grupo e lugar. Não em vão, as cidades, principalmente, os espaços urbanos passam a ser valorizados na temática desenvolvida por esses *videomakers*, que para dizer sobre um determinado espaço e momento apoiam-se na narrativa do sujeito comum.

Conforme Rubens Machado Jr. (2012, p.14) mostra ao situar o cinema paulista na década de 80, no momento da abertura política brasileira:

O Brasil mostrava em seus movimentos sociais - passeata, greve, sindicato, imprensa alternativa - um vigor substancial que solapava, fazia soçobrar os vinte anos de ditadura que, contrariamente, haviam modernizado a sua fisionomia. Anteriormente, tendo sido mais remotamente urbano, num intuído predomínio dos lados arcaicos sobre o moderno, o país parecia ter agora pavimentado o caminho de sua marcha. A natureza urbana do cinema, desde o seu princípio, mesmo entre nós, sempre marcadamente cidadina, em urbanidades indubitavelmente exageradas, poderia agora refestelar-se. Até se multiplicasse suas estratégias realistas na tela, não seria mais tão forçado esse triunfo do artifício urbano sobre a natureza pródiga. Era, talvez, o momento paulista no cinema brasileiro.

Os *videomakers* da Olhar Eletrônico são exemplo a nível nacional dessa interferência na produção audiovisual autoral nessa década, realizando videodocumentários que se apoiavam nessas abordagens, como *Do Outro Lado da Sua Casa*, de 1985. Este, um documentário, que tratava da paisagem urbana e da condição de um grupo de pessoas que partilham experiências semelhantes da vida nas ruas (MESQUITA, 2007). São moradores de rua, todavia não são

apresentados sob o discurso unificador do “excluído ou descamisado”, ao contrário, na peculiaridade de cada narrativa, os produtores buscam ressaltar a diversidade de suas existências.

Outro trabalho que merece destaque na pesquisa de videodocumentários, que situa a cidade na centralidade da narrativa documentária, é *Brasília*, realização de Fernando Meirelles para o grupo Olhar Eletrônico, em 1983. O filme de três minutos tem “imagens que preenchem esse estranho ‘documentário’, são as paisagens estereotipadas da cidade que emanam o arbítrio político: são clichês, tomadas de cartão postal de palácios, edifícios com jardins babilônicos e catedrais com vitrais multicoloridos” (MACHADO, 2006, p. 262).

É uma metáfora sobre a cidade, que a caracterizaria sob uma “visão poética” se não fossem os recursos da edição, que quebrava a continuidade das cenas, deixava a tela em branco por vários segundos, gerava rompimentos, a fim de dar a sensação de que o vídeo estava com problemas técnicos. Arlindo Machado (2006) revela que há nesse trabalho uma ruptura com o perfil de documentário inocente, é o realizador caçador de estranhamentos, que se intromete nas tomadas, dissolvendo velhas convicções técnicas para criar uma desconstrução de *Brasília*.

Na preocupação de retratos mais reais de personagens até então desprivilegiados de enredos ou simplesmente estigmatizados, o vídeo nos anos 1980 passa a contar histórias que tensionam o geral e o particular. “O diálogo entre o singular-individual (ego) e o coletivo (super-ego) é uma das características da prática tecnológica” (MACHADO; PLAZA, 2006, p. 231).

Arlindo Machado (2007) já diria que o grande esforço do vídeo brasileiro estaria na representação de um mundo, em que as experiências individuais pudessem dar conta das experiências da coletividade, assim, como esta teria a tarefa de superar as generalizações para então sediar a pulverização das individualidades.

Por conseguinte, essas narrativas audiovisuais teriam por motivação a relação intensa entre “o corpo e a cidade” (MACHADO, 2007, p.41), graças à representação através de imagens, na qual, “o espaço real da cidade é recortado, decomposto, recriado, sonhado, lembrado e, por fim, vivido como parte de uma experiência que une as histórias cotidianas, as memórias de vida e as histórias da cidade e de seus personagens (...)” (BARBOSA, 2012, p. 149).

Outras questões seriam abordadas no videodocumentário, que recorria a estéticas distintas, culminando na criação de narrativas que apontavam para o universo das posturas televisuais, como a *Morte do Horror*, em 1981, realizado por Sônia Andrade. Obra, que se concilia com a vídeo-arte sem, contudo, adotar tecnologias sofisticadas, operando junto à vertente dos *videomakers*. Uma produção que tornara-se uma forma diferenciada, renovando a estante dos produtos audiovisuais no contexto.

Logo, o videodocumentário dos anos 1980 é parte do movimento, em que a prática autoral se dissolve no campo possível das experimentações, o que nos leva ao entendimento de que talvez similaridades e diferenças não se excluam, ao contrário, recaiam na produção de efeitos que se repetem e se repelem, porém que resultam na construção de uma identidade, ainda que conflitante, no campo dessas produções.

3 MEMÓRIAS ORAIS SOBRE A PRODUTORA BEM-TE-VÍDEO: UMA EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL INDEPENDENTE EM JUIZ DE FORA/MG

Como vimos no capítulo anterior, o desenvolvimento de narrativas audiovisuais independentes encontrou terreno fértil, na década de 80, com o surgimento de novas tecnologias, que encurtaram as distâncias entre o indivíduo e o processo de produção de imagens, garantidos pela portabilidade e barateamento dos equipamentos técnicos, o que contribuiu para a disseminação da cultura da imagem por via de uma alteração comportamental seja pela produção ou pelo consumo de bens de ordem simbólica. Nesse sentido, trazemos à tona essas questões, explanando um estudo de caso inédito sobre a produtora Bem-te-vídeo e as características próprias dessa experiência audiovisual em esfera local. Por meio de uma perspectiva memorialística, buscamos evidenciar de que forma essa produção audiovisual esteve atrelada a esse período histórico em Juiz de Fora.

3.1 PERCURSO HISTÓRICO E ORALIDADE: A ESCOLHA DO OBJETO

Nossa pesquisa sobre o audiovisual em Juiz de Fora atravessou o caminho da transição entre as décadas de 70 e 80, no intuito de compreender como a produção independente com o vídeo foi sendo construída na cidade. Por seu caráter inédito, a investigação sobre esse aspecto cultural guiou-se por *vestígios* e por viagens ao passado, resultando em uma busca intensa por arquivos pessoais e iconográficos, como fotografias; por suportes imagéticos, como vídeos, impressos, como jornais e revistas; e por personagens, que participaram dos movimentos culturais, artísticos, literários e audiovisuais desse momento histórico.

Graças à descoberta dessas personagens foi possível debruçarmo-nos sobre a metodologia da história oral, afinal acreditamos que não há representação de um determinado

mundo, ou, de uma realidade independente do sujeito que realiza a experiência. Nesse sentido, inserindo as personagens entrevistadas nas tramas e nas redes de caráter histórico e social, nossas percepções e observações posaram na ideia de que pela força do testemunhal nos seria devolvido a vivacidade de histórias e fatos por meio de pontos de vistas e memórias daqueles que os viveram. Por meio de um mapeamento de vozes, realizamos entrevistas em profundidade com 14 pessoas. São elas: Alexandre Cunha, Alexandre Alvarenga, Aloizio Campomizzi, Álvaro Americano, Carlos Carrera, Gilvan Ribeiro, Hilda Rodrigues, Jorge Sanglard, Mauro Pianta, Paulo de Mello, Paulo Motta, Sávio Camargos, Valéria Borges e Vanessa Esteves. Estes, que levados à condição de fontes orais, proporcionaram ingredientes relevantes sobre o painel cultural, político, social e audiovisual desse recorte histórico, em Juiz de Fora.

No esforço de sistematizar questões em torno do processo de criação de narrativas audiovisuais com o vídeo na cidade, na década de 80, adotamos o tipo de entrevista temática da história oral. Essa tipologia versa sobre a participação da fonte oral no tema escolhido como objeto principal de estudo sem, contudo, deixar de considerar o mérito biográfico, que carrega a mencionada perspectiva metodológica. Conforme salienta Alberti (1990, p.20), “seja o tema, seja o indivíduo e os cortes temáticos efetuados em sua trajetória, tanto um como o outro tipo de entrevista eleito será abordado a partir da vivência e da experiência - isto é, da biografia - do entrevistado”.

Tratamos, pois, as versões, que os nossos entrevistados nos apresentaram, como um rico depositário de referências, a fim de submetê-lo a uma análise qualitativa capaz de nos indicar elementos de seleção para nossa abordagem e na escolha do objeto em voga em nossa pesquisa. Isto porque diante de um mosaico de possibilidades investigativas, no que diz respeito à memória audiovisual em Juiz de Fora, deparamo-nos com histórias diversas sobre a constituição das produtoras de vídeo em Juiz de Fora. No entanto, saltando aos nossos olhos,

elegemos a produtora Bem-te-vídeo, por ser a mais representativa em função da questão que nos propomos a estudar.

O princípio norteador do nosso trabalho recai, nesse sentido, sobre o fato de privilegiarmos em nossa problemática o desenvolvimento de práticas audiovisuais com vídeo, que para além de produções de caráter comercial fecundaram a produção autoral de conteúdos culturais, infiltrando-se no circuito de festivais, mostras e premiações de trabalhos realizados com ferramentas e recursos tecnológicos do vídeo. O que, conseqüentemente, nos leva a compreender como o movimento do vídeo e dos *videomakers*, na década de 80, proliferou-se dos grandes centros urbanos para experiências em nível local, desnudando peculiaridades da história do suporte na multiplicidade de suas manifestações na arena da representação.

3.2 BEM-TE-VÍDEO: DA UNIVERSIDADE À CONSTITUIÇÃO DA PRODUTORA

“Coração de estudante há que se cuidar da vida, há que se cuidar do mundo, tomar conta da amizade, alegria e muito sonho espalhados no caminho verdes, planta e sentimento, folhas, coração, juventude e fé” (Coração de Estudante, Milton Nascimento, 1983).

A criação da produtora de vídeos, Bem-te-vídeo, teve sua história atrelada à vida acadêmica de seus criadores e ao contexto cultural e político daquele momento. Inflammados pela inquietude dos anos, que enquadraram a reabertura democrática no país, e pela emergência das questões de uma juventude, que crescera entre os mitos da resistência e os “silêncios” do regime ditatorial, três jovens estudantes do curso de comunicação do Departamento de Comunicação da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) acabam por se unir, a fim de pensar as possibilidades de criação e inserção no campo da comunicação.

Diante de um cenário, em que as referências do jornalismo e da comunicação como um todo, no ambiente televisivo, ainda eram recentes, aventurar-se como profissionais da

comunicação fazia parte de um processo natural, porque não dizer necessário. Nesse sentido, a partir de 1983, Alexandre Cunha (Alex Cunha), José Santos²² e Mauro Pianta passariam a realizar alguns trabalhos na produção de registros e a idealizar a constituição de uma empresa, na qual pudessem realizar projetos independentes, a fim de escaparem da demanda insólita da TV local. O jornalista Alex Cunha (2012) relembra esse processo, que, da transição política e tecnológica dos equipamentos ao desenvolvimento do curso de comunicação, resultou na ideia de formar uma empresa:

Quando eu comecei a fazer Comunicação já no final da ditadura, eu me espelhava, não vou dizer ídolo, mas em uma personagem marcante da nossa juventude por sua história, que era o Vladimir Herzog, porque foi perseguido e assassinado pela ditadura. Tanto, que o DA [Diretório Acadêmico], que fundamos, levava seu nome, até hoje leva. Não tínhamos profissionais como referência. A comunicação, na época, não tinha a dimensão que tem hoje, a televisão virou meio de comunicação de massa na década de 70, 80... De massa mesmo, só tinha o rádio. Nem a Globo chegava ao Brasil inteiro. Entrei em 1980 e sai em 1984. Na verdade, a minha turma se formou em outubro de 1985, porque foram dezenas de greves nesses quatro anos de faculdade. A Comunicação era um departamento da Faculdade de Direito, que funcionava em quatro salas. Tinha um laboratório de TV, que no início não tinha nem TV. O José Carlos Guimarães, que era uma pessoa conhecidíssima na comunicação e um ícone da comunicação, em Juiz de Fora, era quem dava aula de TV, só que era no quadro negro. Na prova final: - “Imagina o pelotão de fuzilamento agora você vai dar um *zoom*...”. E a gente escrevia tudo no papel à mão e na imaginação... Até que o curso foi se desenvolvendo, compraram equipamentos de rádio e montaram um estúdio. A gente tinha alto-falante na faculdade toda, então a gente transmitia notícias e narrações nos intervalos das aulas, isso era matéria de curso. Então, quando trouxeram equipamento de uma polegada [VT de uma polegada], que é difícil até de descrever... (...) Ele veio antes do VHS, antes do U-matic. E é a partir desses, que as pessoas, que faziam e gostavam de TV começaram a mexer realmente com a televisão com o desenvolvimento de equipamentos mais portáteis e modernos. Eu tenho quase certeza que foi em 1983, que criamos a empresa, porque começamos a gravar de maneira informal, depois que a registramos. Mas, ela começou na faculdade, no Curso de Comunicação, que não nem era faculdade, dentro da sala de aula, conversando eu, o Zé e o Mauro. Até, quando surgiu a oportunidade, na época, do Zé Santos fechar um serviço com o Guedes [José Luiz Guedes].

No entrecruzamento de memórias, o nascimento da empresa ocorreu por uma via plural de acontecimentos. De acordo com Mauro Pianta, a Bem-te-vídeo é fruto do momento político. Filho de militar, Pianta associa à formação da produtora a duas instâncias temporais. A primeira estaria ligada, segundo ele, à partida do pai com as tropas, que no sentido Juiz de

²² Até o final desta pesquisa não foi possível a realização da entrevista com José Santos, *videomaker* e um dos fundadores da Bem-te-vídeo.

Fora - Rio de Janeiro marcharam a fim de legitimar o golpe militar²³ em 1964; e a segunda, ao movimento das *Diretas Já*. Este, que incidiu sobre o primeiro trabalho importante do trio, impulsionando a criação da Bem-te-vídeo.

Ditadura e reabertura política, no mesmo fluxo memorial, impregnam a fala do *videomaker* (2012):

Ele [pai de Mauro Pianta] estava na tropa que saiu daqui, em 1964. Eu me lembro da minha casa, dos caminhões, a cidade praticamente fazia, só eu, minha mãe e meus irmãos vendo os caminhões que passavam, só passava caminhão, tanque, foi um período meio pesado naquela época e eu não tinha noção. Eu fiquei em Juiz de Fora até 1969, depois moramos em Três Corações, depois fui morar em Brasília por causa da vida do meu pai de militar e voltei no final dos anos 1970 para cá... E a história da Bem-te-vídeo começa assim com a Campanha das *Diretas*. O Zé Santos acompanhava um deputado de Juiz de Fora, o José Luiz Guedes que, na época, tinha um equipamento VHS. Naquela época, ninguém tinha um VHS. E foi o Guedes, que emprestou o equipamento para o Zé [Santos] filmar algumas coisas para ele. O Zé com equipamento emprestado e o Alexandre chegou. Juntou-se um dinheirinho aqui, ali, então, compramos um VHS. Com mais uma câmera VHS tudo começa ali. A Bem-te-vídeo, teve sempre essa relação muito próxima com a política, com a cultura... E a Bem-te-vídeo surgiu em 1984, bem no início.

Alexandre Cunha (2012) também recorda o período da reabertura política e o empréstimo do primeiro VHS pelo deputado José Luiz Guedes como alavanca para o surgimento da produtora. Em suas palavras:

Guedes foi eleito deputado federal em 1982, na época, pelo PMDB. Naquele tempo, era só voto vinculado. E foi assim que o Guedes, em 1983, comprou uma câmera em VHS, que era raridade, ninguém tinha e propôs para o José Santos fazer o serviço para o mandato parlamentar. O Guedes jogou a câmera na mão do Zé. Era como um acordo. O Zé filmava as coisas para o deputado e usava a câmera para fazer coisas suas, uma troca mesmo. Foi quando o Zé Santos falou que estava fazendo um serviço para o Guedes e disse que sempre quis montar uma empresa com nós três, chamou-me e o Mauro. O que precisava era de um pouco de dinheiro para gente comprar o nosso equipamento e não ficar dependendo. E aí foi...

Ao explorar as narrativas sobre a história da produtora, acabamos por levantar o registro da empresa na Junta Comercial do Estado de Minas Gerais (JUCEMG). Conforme os dados disponibilizados pelo acervo da instituição, a Bem-te-vídeo Produções Culturais LTDA, com nº de inscrição, cujo CNPJ 19.822.261/0001-15, passa a funcionar como tal, a partir do dia 16 de outubro de 1984.

²³ É salutar evidenciar que as primeiras tropas para a tomada do poder pelos militares saíram da 4ª Região Militar de Juiz de Fora, comandadas pelo General Mourão Filho no final de março de 1964.

O dado fornecido contribui para elucidarmos, que a memória opera por meio de fixações de um tempo e um momento, as quais não necessariamente estão demarcadas por um feixe rígido temporal, como as datas. Contudo, a data informada sobre a formação da empresa é importante, uma vez que abre novas perspectivas sobre o estudo da produtora e das demais existentes no período, afinal, distintamente, do que alguns personagens salientam em algumas entrevistas, a produtora Bem-te-vídeo não pode ser situada como precursora de trabalhos com o audiovisual independente na cidade.

Conforme explica Alex Cunha (2012),

Quando a Bem-te-vídeo surgiu já tinham pessoas mexendo com vídeo na cidade. Nós não somos os primeiros, existiam outras pessoas. A gente fez um trabalho pioneiro na cidade em diversos sentidos... O Papaulo já fazia vídeo antes da gente, Arthur Lobato fazia vídeo antes da gente e tinha os meninos, que eu me esqueci dos nomes, eram dois irmãos e o pai que tinha um escritório na [Avenida] Rio Branco também.

Mauro Pianta (2010) completa a afirmação do depoimento de Alex Cunha e acrescenta que já havia gente interessada em realização do registro autoral e de comercial na cidade, antes da criação da Bem-te-vídeo, em 1984, como revela o trecho:

O Marcelo Mega e o Arthur Lobato começam a trabalhar como repórter cinematográfico na TV Globo, chegando a rodar algumas coisas suas em Juiz de Fora. Arthur Lobato, que fez dois, três curtas, e o Marcelo Mega que, entre os anos 1980 e 1982, também fez. Tinha um filme em preto-e-branco muito bonito [do Marcelo Mega], não sei o nome do filme, mas o assisti algumas vezes. Mas, no fim dos anos 1970 e no início dos 1980, quem começou a fazer registro, mas muito mais na área comercial foi o Papaulo, o Lúcio Paulo Martins.

Álvaro Americano, jornalista e professor da Faculdade de Comunicação da UFJF, apresenta outras informações sobre a constituição das empresas de comunicação naquele momento. Ele, que era um dos donos da VidaVídeo, situa a Bem-te-vídeo no centro de uma produção diferenciada, e, por isso, acredita que ela tenha ficado nas memórias das pessoas como a precursora entre as produtoras de vídeo da cidade. Posto que seus trabalhos na área cultural, frutos de projetos particulares, envolveram várias pessoas da comunicação e da área

artística da cidade. Contudo, ele sinaliza que havia algumas pessoas que fizeram obras autorais anteriormente à formação da produtora Bem-te-vídeo.

Em seu depoimento, Americano (2010) diz:

A firma da gente, na época, trabalhava basicamente no final de semana para fazer estes vídeos de treinamento [de empresas]. Na época tinha algumas empresas, a Bem-te-vídeo, a Atrevídeo... A Bem-te-vídeo, que era a primeira, era sensacional... A mais legal delas, porque ela trabalhava com documentários, ela fazia trabalhos culturais. Nós éramos uma firma, que, eventualmente, fazia algum documentário, mas trabalhávamos mesmo com eventos sociais, filmava e tal. E quando havia documentário da Bem-te-vídeo, a gente trabalhava com eles, mas não como uma firma trabalhando com a outra, nós pessoalmente trabalhávamos com eles, em projetos deles. A Bem-te-vídeo era o Alexandre, o José Santos e o Mauro, depois entrou o Paulinho... Tinha gente que fazia produções pessoais, o Marcelo [Mega] fez uma produção em Barbacena, naquele hospício que tinha lá. Isso bem antes da gente. Tinha outro cara legal, que se chamava Arthur Lobato, era cinegrafista da Globo, ele trabalhava em algumas produções. Eu acho que ele foi até premiado. Com o tempo realmente as coisas vão se apagando. Mas, eu acho que o trabalho essencial da época de pensar Juiz de Fora foi o pessoal da Bem-te-vídeo, que fez, na verdade, muita coisa autoral, eu gostava muito do trabalho deles. Os projetos da Bem-te-vídeo eram fantásticos! E eles tinham uma vantagem: Para os garotos da Bem-te-vídeo aquilo era a vida deles, a nossa não era, a nossa vida era a Globo, aquilo era a segunda parte...

No contexto em que as novas tecnologias, os festivais de vídeo, as primeiras salas de exibição para tais estéticas, as primeiras estratégias para perfurar o esquema de blindagem das redes oficiais surgem, a disseminação de produtoras²⁴ pelo país a fora se torna uma realidade. Os trabalhos dos *videomakers* das produtoras paulistas, TVDO e Olhar Eletrônico, haviam conquistado à tela pequena, inspirando outros jovens a se tornarem sobreviventes do vídeo. É o que mostra o trecho abaixo:

Na verdade, em 1981, surge o Olhar Eletrônico em São Paulo, que era do Meirelles... [Fernando Meirelles]. Então começa o *boom* de cultura do independente. Começa a aparecer instrumentos de fazer filme em VHS. O U-matic já estava sendo usado, era um pouquinho mais caro, mas as pessoas já estavam comprando para rodar (PIANTA, 2010).

Os produtores da Bem-te-vídeo encontravam-se diante do furacão da inovação, viam aos poucos o consenso dando lugar ao dissenso na produção audiovisual. A resistência, por meio

²⁴ De acordo com as lembranças de Paulo de Mello (2010), “a Atrevídeo [mencionada por Álvaro Americano] era do César Menezes, do Sérgio Werneck, e do Vinicius [Menezes], que trabalha [editor] hoje com o Willian Bonner no Jornal Nacional. Eles também contavam com o “PC” e com o Carlinhos que não era formado”. Todos esses jovens, segundo a entrevista, trabalharam com a Bem-te-vídeo. Além disso, o *videomaker* relatou a existência da produtora do Léo e do Guilherme, herdeiros do Studio Tom.

da cultura, tinha por hora a roupagem da celebração, festa e manifestação. A falta de equipamentos no curso de comunicação e de espaços para a realização da prática no jornalismo na cidade tornara a imaginação e a coragem agentes contrários à escassez de formas e possibilidades. Do trio, apenas José Santos tinha o domínio da câmera e a experiência de estágio. Eram os fins justificando os meios.

Conforme Alex Cunha (2012) relembra:

Só no final da faculdade, eu peguei em uma câmera. No final da faculdade, tudo estava em condições precárias, a gente começou a fazer documentários, programas, a editar em mesa de corte simples, compraram um VT de 1 polegada. Isso foi quando eu saí e não acompanhei mais a evolução. Também, naquela época, os estudantes do curso, entre o final da década de 70 e início da década de 80, conseguiram conquistar a Faculdade de Comunicação, foi uma luta grande, parecia que era impossível, ninguém aceitava ser vinculado à Faculdade de Direito, achava aquilo um absurdo e nós conseguimos, e como comemoramos... Naquele período, tudo era difícil, só o José Santos fez estágio, eu não, porque durante o curso nós criamos a Bem-te-vídeo, o meu estágio foi na minha empresa. Eu aprendi câmera e a editar na minha empresa, não na faculdade. Tanto, que em nosso primeiro serviço - o Zé, quem captou, ele quem vendia na época- nem eu, nem o Mauro sabíamos filmar, só o Zé sabia filmar, porque ele tinha feito estágio na Globo. E a câmera na faculdade só chegou em 1983 ou 1984, acho que no fim do meu curso. O Mauro ficou louco com a câmera, ele pegou monitoria na faculdade. Então, o Mauro não deixava ninguém usar a câmera, só podia operar com ele junto e o pessoal respeitava. Apesar da Bem-te-vídeo surgir comigo, com o Zé e com o Mauro, muitos estudantes trabalharam com a gente, nós contratávamos a galera que estava estudando, o que abriu oportunidade pra muita gente de aprender e de trabalhar.

Estudantes do Curso da Comunicação, aos poucos, eram angariados ao trabalho da produtora, que adotara o VHS como “carro chefe” de suas produções e detinha, no começo, duas câmeras, dois VTs pequenos e um VT de mesa (PIANTA, 2010). Cunha (2012) comenta sobre esse processo: “Depois, a gente já comprou os nossos próprios equipamentos, devolvemos a câmera do Guedes (...)”.

Com essa estrutura, primeiramente, realizavam vídeos institucionais e eventos, como batizados, casamentos e formaturas. Entretanto, com a chegada de novos participantes, que tinham novas ideias e experiências, a Bem-te-vídeo passaria a crescer na difusão de trabalhos mais elaborados e diferenciados, atendendo a novas demandas. Paulo de Mello (Paulinho) é um desses novos integrantes, que passariam a compor a trupe. Militante das novas

perspectivas audiovisuais, Paulo de Mello começaria sua saga nas derivas eletrônicas na passagem de estudante secundarista para a de universitário do Curso de Comunicação. Nas palavras do entrevistado:

Eu me despertei para Comunicação bem cedo, o curso de Eletrônica [curso técnico, que Paulo de Mello realizou antes do ingresso na universidade] eu fiz mais para ter uma formatura. Meus pais me pediram, então, eu acabei fazendo. Mas, o Curso de Comunicação... Com 11 anos, eu já lia *Jornal do Brasil*, meu pai sempre leu muito jornal. Com 15 anos, eu comecei a gostar de cinema, a ver mais televisão e acompanhar todas essas coisas da área. Com essa idade ainda, eu ia às mostras que a prefeitura de Juiz de Fora fazia na Rua São João, onde tinha um espaço cultural, que normalmente passava filme nos finais de semana. Existia o cineclube e o CAC, Centro de Ação Cultural, que eu acabei ficando sócio e ali eles passavam filmes e depois debatiam. Na faculdade, eu já fazia Super-8 e vídeos. No tempo que estava na faculdade, já existia Bem-te-vídeo e eu já fazia alguns trabalhos de *freelancer* para eles. Muito casamento, muitas bodas e começamos a fazer documentários institucionais. Eu me formei em 1985. E, em 1986, eu e outro formando e mais dois outros companheiros formamos junto aos integrantes da Bem-te-vídeo [Zé, Mauro e Alex] a SET- Produções e Propaganda. Juntos nós compramos uma U-matic e começamos a fazer trabalhos com ela, que era uma bitola feita para a televisão (MELLO, 2010).

A criação da SET - Produções e Propaganda ocorreria dois anos depois da formação da Bem-te-vídeo. Os novos sócios eram Paulo de Mello, Aloizio Campomizzi (Lo Campomizzi), Hilda Rodrigues e Sávio Camargos, que distintamente dos outros, possuía formação em Letras. A criação da nova produtora viabilizou a compra de novos equipamentos e a adoção do U-matic, modernizando as condições e a qualidade do trabalho. Logo, a produtora era voltada mais para o campo publicitário e foi uma forma de assegurar a demanda de mercado por comerciais, que existia no período. Além disso, as produtoras eram independentes uma da outra, e, em trabalhos realizados em conjunto, cada uma atendia o projeto, respeitando as especificidades da proposta de cada empresa. Sobre a criação da nova produtora, Pianta (2010) afirma,

Quando o Paulinho, o Aloizio Campomizzi, o Sávio e a Hilda são agregados, nós formamos sete pessoas. Criamos outra produtora com o nome de SET, por causa de *set* de filmagem. A SET era agregada à Bem-te-vídeo. E aí tinha um problema muito grande, porque a Bem-te-vídeo não acabou, não queria acabar nem com uma, nem com a outra. Com a compra do equipamento U-matic, que era profissional, nós começamos a entrar no mercado de comercial, fazendo algumas coisas maiores. Aí, a gente fez as campanhas políticas, campanha para deputado estadual, federal do PSB... Especializamos em propaganda, ou seja, passamos a fazer comerciais de televisão, além de fazer comerciais de rádio, anúncio de jornal e outdoors. Mas, o nosso carro chefe era TV.

Lo Campomizzi (2013) explica a importância da criação da SET como resposta à necessidade de obtenção da U-matic para confecção de trabalhos mais profissionais e bem acabados e a separação definida entre as empresas SET e Bem-te-vídeo:

A BTV [Bem-te-vídeo] não possuía equipamento profissional, pois eram muito caros na época. Uma câmera U-matic custava muitos milhares de dólares e era um sonho impossível para qualquer recém-formado. Já existia pelo menos uma câmera U-matic na cidade (fora a TV Globo), a do Marcelo Mega. Mas queríamos ter a nossa. Então tivemos a ideia de juntar sete pessoas e investir numa câmera. Desses: os três da Bem-Te-Vídeo, mais eu, o Paulinho, o Sávio (que sequer era da área, mas tinha a grana) e a Hilda (namorada do Alex). Nos cotizamos e fui ao Rio de Janeiro buscá-la na produtora do J B Tanko. A partir daí, montamos uma produtora (que concorria com a própria BTV) e uma agência de propaganda. Chamamos o Pablo Downey, um estudante de jornalismo chileno da UFJF que tinha alguma experiência em agência e fomos à luta.

A Bem-te-vídeo, que no primeiro momento era sediada na casa dos pais de José Santos, passaria a ter um escritório na Rua Luiz Perry, no centro de Juiz de Fora. O local seria um misto de espaço doméstico e escritório da empresa. Só um ano depois, a empresa teria novo espaço para receber clientes. Sobre isso, Alex Cunha (2012) afirma:

Nosso primeiro escritório começou dentro da casa do José Santos. Ele morava em um prédio que existe até hoje na esquina da [rua] Halfed com a Getulio [Avenida Getúlio Vargas, Centro]. Quando a gente começou a ganhar dinheiro, alugamos uma casa na [Rua] Perry, perto da Santo Antônio [Rua Santo Antônio, Centro]. A Bem-te-vídeo funcionava lá e eu e o José Santos fomos morar lá também. Foi quando a empresa começou a crescer... Nós ficamos um ano, funcionando na Perry. Lá não dava mais pra receber clientes, pois era uma república de jovens. Então, a gente alugou uma casa no Solar Rio Branco [na Avenida Rio Branco], num prédio que tinha acabado de construir. Bacana! Era uma sala no décimo segundo andar, ficamos por vários anos. Foi quando a SET surgiu. Esse prédio era super, a primeira locação do prédio foi a da Bem-te-vídeo, depois a Atrevídeo foi para lá também. A SET também funcionava em outra sala. Mais tarde, a gente resolveu alugar uma casa maravilhosa na Rua Da Laguna [Jardim Glória, no Morro da Glória, próximo ao Centro]. Nós chamamos outro amigo para dividir o aluguel com a gente, o Max, que montou a primeira locadora de vídeo da cidade, uma super locadora que se chamava Atlântida Vídeo. A Bem-te-vídeo e a SET ficaram nessa casa até as empresas terminarem.

Se, no começo, a empresa viveu plenamente de eventos sociais, os garotos da Bem-te-vídeo passariam a compreender que a fatia do comercial seria importante para entrar em outros circuitos de produção audiovisual. Interessados em criar uma produção própria e criativa, o grupo percebeu, que, com os recursos disponibilizados pelos trabalhos de caráter comercial, poderiam apostar e investir no autoral e concorrer a premiações. E para isto, a

Bem-te-vídeo contou com o apoio da SET e de outros parceiros, seja para colaborar nas produções autorais, seja para atender à grande procura por eventos sociais. Conforme as lembranças de Alex Cunha (2012):

A gente devia fazer uns cem eventos sociais por ano, uns 600, ao longo da vida da produtora. Tinha dois, três eventos por semana. No final do ano tinha mais. Várias vezes, a gente teve que contratar o Papaulo, o Lobato e mais quem tivesse disponível. O Papaulo, que já fazia comercial para TV, para Globo e fazia casamento também, mas só ele sozinho. A gente como empresa abriu muitas portas... A gente tem esse lugar na história mais por isso. O que eu acho legal é o fato de a gente não ter vergonha. A gente não montou a produtora para fazer evento social, montamos a produtora para fazer comercial de TV, fazer documentário, para disputar festival, a gente queria dar asas à criatividade de todo mundo. Mas, a gente encontrou no evento social uma maneira de financiar isso, existia uma demanda muito grande, era novidade, todo mundo queria filmar seu casamento.

A proliferação de registros familiares e de eventos sociais relaciona-se ao fato, de que as novas tecnologias estavam sendo colocadas no mercado de consumo. O videocassete era um desses aparelhos que fazia parte do desejo de compra de muitas pessoas, o que resultaria em uma obtenção de informação e entretenimento cada vez mais individualizada e doméstica. Isso repercute ainda sobre a questão comportamental, afinal as pessoas passam a ter interesse em gravar determinados eventos e momentos de suas vidas como forma de resguardarem a memória de certos episódios marcantes, como afirma Campomizzi (2013):

Durante algum tempo era apenas a Bem-te-vídeo na cidade a fazer este trabalho. Faziam vídeos e comerciais para a prefeitura, basicamente. Mas o que segurava a produtora e possibilitou a compra do próprio equipamento (tudo em VHS), foram os eventos sociais, a maioria casamentos, já que a febre do VHS chegou às casas, e todo mundo tinha, ou, sonhava em ter um videocassete na sala. Já filmei tanto casamento que não tenho conta. Inclusive um na Igreja Melquita [bairro Santa Helena, em Juiz de Fora], quando o noivo não apareceu... Mas isso é outra história.

Hilda Rodrigues, jornalista e sócia da SET, defende que até nos registros sociais, o grupo da Bem-te-vídeo realizava um trabalho diferenciado, buscando recursos da televisão e do telejornal. Em suas memórias, Rodrigues (2012) aponta:

Era tudo novo muito novo nesse campo. Um aspecto, que eu achei interessante desse trabalho com evento social, é que eles faziam uma coisa criativa, tudo diferente. Por exemplo, na formatura tinha a figura do repórter, a formatura não era só ligar a câmera e gravar. Tinha que entrevistar a formanda... Depois tinha uma edição criativa, era bem bacana! Então, era um diferencial no mercado, cobrava mais caro por isso mesmo...

Nessa mescla entre interesses comerciais e “objetivo cultural” (PIANTA, 2010), a Bem-te-vídeo passou a realizar muitos trabalhos, que detinham essa efervescência criadora e até mesmo romantizada de fazer produtos na base do risco, da tentativa e do experimento. “Essa coisa de colocar a veia de estudante” (MELLO, 2010) era um fator que marcaria presença nos conteúdos audiovisuais feitos por esses profissionais do vídeo. Ao ser questionado sobre sua participação na SET e o envolvimento com trabalhos da Bem-te-vídeo, Paulo de Mello (2012) responde dessa forma:

Basicamente, trabalhávamos em conjunto mesmo, só que Bem-te-vídeo era mais antiga, tinha seus contatos, eles eram mais conhecidos. A gente [sócios da SET] também não estava preocupado com isto, a gente queria fazer. A gente sempre teve essa coisa de não ficar nesse lance de comercial, a gente queria extravasar para outras coisas, fazer coisas que nos dessem prazer. Comercial a gente fazia, ganhava dinheiro, mas não era o que a gente gostava de fazer. Isso vem dos tempos da faculdade, sempre querendo experimentar as coisas... Na faculdade, a gente fazia coisas que os professores ficavam doidos. Fazíamos coisas para suprir a falta que tinha de equipamento.

Mauro Pianta (2010) expõe essas questões, explicando que a portabilidade oferecida pelo VHS possibilitou a realização de viagens para realizar trabalhos em outros lugares. Fizeram documentários para prefeituras da região e campanhas políticas. Com a dificuldade de edição, muitas vezes tinham de ir ao Rio de Janeiro, planejar um roteiro e os eventuais gastos. Ele acredita que sempre se envolveram muito com os trabalhos que realizaram, principalmente, com aqueles de caráter cultural. Muito pela questão política, já visto que todos eram críticos a esse respeito ou eram associados, como no seu caso, a partidos políticos. Mauro Pianta (2012) era militante do Partido Comunista do Brasil (PC do B). E em sua fala, como indica o trecho abaixo, fica evidente o efeito passional por vezes de fazer registros culturais sem nenhuma preocupação financeira:

Começamos a fazer umas produções em VHS, umas coisas muito malucas, porque a gente fazia com as equipes e não tinha como editar em Juiz de Fora. A gente tinha que ir ao Rio de Janeiro para editar em VHS. A gente tinha que fazer uns orçamentos da viagem, era como se fosse montar um filme mesmo. A gente fez muita coisa, muito registro cultural. Nosso primeiro trabalho foi para a prefeitura de Divinópolis, a gente fez um institucional. Não, foram dois institucionais: um cultural e um de divulgação. Tudo em VHS. O VHS só te dava essa possibilidade... Ah, uma coisa que foi muito bacana foi a Greve dos bancários, que teve em Juiz de Fora. Hoje é normal fazer greve, mas, naquela época, a gente ainda estava em plena

ditadura. E a cidade parou e a gente saía com a câmera para baixo e para cima registrando aquilo. Depois a gente fez um vídeo para exibir no Sindicato dos Bancários, que era uma coisa nova também, as pessoas faziam uma avaliação do que foi a greve com imagens feitas no dia anterior. Tinha uma série de coisas... A gente se envolvia com as histórias... Às vezes sem nenhum interesse comercial.

A Bem-te-vídeo era uma empresa que ainda gerou a aglutinação de pessoas com interesses comuns sobre o audiovisual e a cultura, promovendo ramificações do trabalho com o VHS, parcerias com outros produtores e interessados em explorar os recursos do vídeo e cinematográficos. Havia uma força canalizadora, resultante da formação de grupo, que demarcava modos de ser. Era um grupo pequeno de jovens empresários, que “brincavam de trabalhar a sério” (RODRIGUES, 2012). Segundo as lembranças do jornalista e cineasta, Alexandre Alvarenga (2012), que fez alguns trabalhos com a Bem-te-vídeo, essas questões direcionam-se para um quadro comportamental da juventude do período, de um contexto de partilha, de engajamento e de criação coletiva, como mostra o trecho abaixo:

Um subgrupo com gente que tem interesses próximos e isso é muito legal! Como a cidade ainda era muito pequena e tinha toda essa coisa da virada da ditadura, as pessoas tinham que se mostrar mais, se posicionar mais, então quando você achava um grupo que se identificava... Essa identidade, que não era uma coisa tão pulverizada, era fácil de as pessoas se conhecerem, os pontos de encontro eram comuns pelo tamanho da cidade. O Bar Redentor era o lugar onde se encontrava a molecada, desde os da época da ditadura, chamados de “porra louca”, como o Serginho Brasil [personagem no videodocumentário *O Bar Redentor*, criado pela Bem-te-vídeo, em 1987]. Tem que se levar em conta a questão do comportamento e tal. Era tudo o mesmo diálogo, porque na verdade todo mundo estava com uma visão de mundo muito próxima, era diferente da galera que se encontrava no posto do *Elefantinho*, ou, no posto do *Chalé*, que era a galera do carro, playboy. Então, era mais fácil você reconhecer os mundos (...). Essa coisa dos coletivos, na época, a gente nem chamava de coletivo... A gente chamava muito de as coisas da criação coletiva... No teatro, a gente buscava uma autoria compartilhada. Ou, mesmo no trabalho do vídeo, mesmo no trabalho profissional da Bem-te-vídeo tinha esse clima de compartilhar as coisas. Nesse meu trabalho mesmo [filme a *Terceira Margem do Rio*, que contou com a participação de muitos profissionais da Bem-te-vídeo e dos equipamentos da empresa, mas que nunca foi concluído], a gente trabalhava muito nesse engajamento (...). Não basta você ter a sua expressão pessoal, essa sua expressão pessoal tem que ser compartilhada com outras pessoas na realização, porque dessa foram ela ganha uma riqueza.

No depoimento de Mauro Pianta, seus pontos de vistas cruzam-se com as opiniões de Alexandre Alvarenga sobre a questão de a produção audiovisual elucidar uma forma de vida e

experiência social e afetiva que estavam vivenciando enquanto grupo. Sobre isso Pianta (2012) afirma:

Eu acho que sim, não era uma coisa planejada... Era algo como a Bem-te-vídeo, existia uma paixão, um desejo de realizar. Talvez até na própria área de comunicação, fazendo uma comparação com os dias de hoje, em que a gente pode sair divulgando as coisas. Naquela época, não tinha isso, você estava limitado, se você queria fazer um filme tinha que participar de algum festival, tinha que ter dinheiro, fazia em 16 mm, pra depois passar para 35 mm. A vinda do VHS que ajudou muito nisso [produção e divulgação]. Mas, eu acho que essa saída do casulo da ditadura ajudou muito, era o momento para outro tipo de discussão (...). Nos anos 1980 teve a abertura, acho que era uma vontade de se manifestar de toda e qualquer forma, eu quero fazer, vou fazer, acho que é um pouco disso. Eu me lembro do teatro de rua em Juiz de Fora... Na época teve uma repressão ao teatro, não deixaram, tinha umas confusões no processo de abertura, ainda tinha a polícia repressora... Eu acho que a gente se insere neste contexto de uma busca também. A gente queria ganhar dinheiro, fazia lá o casamento, mas queria fazer alguma coisa cultural. A intenção era essa mesmo, a gente queria fazer alguma coisa, mas, na época, a gente não sabia o que era, queria mergulhar na arena cultural. Tanto, que a gente tinha como espelho a Olhar Eletrônico, que era uma produtora que tinha isso...

O aspecto da juventude é relevante, nesse contexto, afinal com a formação da produtora, a grande maioria dos rapazes havia saído da casa de seus pais para morarem sozinhos. Houve um período de grande agregação, com a chegada de novas pessoas para o grupo. Não eram sócios, porém grandes parceiros, que trabalhavam juntos, ao mesmo tempo em que se divertiam juntos. Nesse sentido, Mauro Pianta (2012) narra as experiências com a “república” criada no bairro Florestinha²⁵ em Juiz de Fora, que ele descreve da seguinte forma:

Em certa fase, ela [Vanessa Esteves] começou a agregar mesmo ao trabalho, como amiga, primeiramente, e depois começou a trabalhar mesmo com a gente, só que foi um tempinho. Eram ideias que vinham e acabavam agregando, acho que talvez a gente pudesse ter feito muito mais coisa, talvez se não fosse essa loucura que a gente também se encontrava. Era época da inflação, tínhamos que manter a casa, ganhar dinheiro. Nessa altura, os rapazes já tinham saído de casa por causa da empresa, cada um foi morar sozinho. O Alexandre foi morar sozinho, eu também. Teve uma época em que eu morei com o Alexandre, e também morei na casa da Florestinha, que foi uma coisa legal! Alugamos uma casa e o pessoal da Bem-te-vídeo e da SET moravam lá, quase os Novos Baianos (risos). Era uma casa grande e maravilhosa, hoje quase como se fosse um apartamento no Centro. Era tipo mil e duzentos para morar os cinco [Hilda Rodrigues, morava em Belo Horizonte, concluindo o curso de comunicação lá. Era namorada de Alex Cunha, com quem, posteriormente, se casou], rachávamos o aluguel entre todos. Tinha piscina, lareira, mas eu não consegui morar lá mais de seis meses, era muita loucura. Teve um dia, que acordei no Domingo e contei trinta pessoas na casa, e eu estava vivendo numa fase zen [Mauro Pianta havia adotado a filosofia de vida Hare Krishna, nesse momento]. Depois desse dia, fui embora e não voltei mais. Eu troquei com o Pablo [Downey] e ele foi morar lá e eu fui morar com o Alexandre, o Pablo também se arrependeu de ficar na casa (risos). A casa acabou um tempo depois.

²⁵ Localizada na região sudeste de Juiz de Fora.

Dessa maneira, atentamos que, os depoimentos sinalizam a juventude²⁶ como um momento de exercitar a inserção social, no qual o indivíduo passa a se descobrir diante de um campo de possíveis, que é a vida em sociedade, explorando dimensões de caráter afetivo e profissional. Logo, esses jovens amplificam o seu universo de experimentação, seja no trabalho, ou, nas maneiras de escolher formas de diversão, de usufruir da vida noturna e das companhias.

Em uma busca individual, esses jovens acabam por recriar suas identidades fora do âmbito familiar por meio de referências, que resultam da “troca de ideias” entre pares e afins. Como salienta DAYRELL (s.d, p.12) a “turma de amigos” cumpre um papel fundamental nessa busca por autonomia e por potencialidades, que irrompem nas formas de se afirmar em um mundo adulto, criando um “nós distintivo”.

Questão, que se desdobrará nas intervenções audiovisuais sobre a cidade, que esses jovens profissionais da comunicação efetivam através da criação de um “banco de imagens” sobre o cotidiano urbano e das parcerias com instituições vinculadas a projetos culturais, culminando na confecção de vídeos documentais, institucionais e autorais.

3.3 JUIZ DE FORA E A INTERVENÇÃO AUDIOVISUAL NOS ANOS 1980

“Vamos fazer nosso dever de casa, aí vocês vão ver: suas crianças virando reis, fazendo comédia com suas leis” (Geração Coca-Cola, Legião Urbana, 1985).

Juiz de Fora, na década de 80, assiste às transformações de seu espaço físico e admite novas características na qualidade de cenário cultural e social. Diante de um contexto, no qual, a história política nacional ganhava novos rumos, a cidade sediou a efervescência de expressões de cunho memorial, artístico, político e audiovisual.

²⁶ Para Joarez Dayrell (s.d), há uma diversidade de *modos de ser* jovem. Como explica o pesquisador, estudos de caráter antropológico recentes apontam que a juventude não pode ser mais compreendida como uma demarcação ou uma passagem rígida, por isso devendo ser definida para além de critérios etários ou biológicos. A juventude faz parte de uma construção histórica, na qual o próprio jovem deve ser visto como um indivíduo, que vive determinado tempo de sua vida com demandas e necessidades próprias.

Nesse recorte temporal, Juiz de Fora passa a ver suas antigas construções cedendo lugar para arranha-céus e novas edificações. A expansão vertical atraía investidores, tanto que a especulação imobiliária foi um fator marcante em seu processo de reconfiguração espacial-geográfica da cidade. É comum nos jornais²⁷ da época publicidades de construtoras ofertando financiamentos para aquisição de apartamentos no centro da cidade. E o crescimento na oferta de domicílios não foi o fato isolado, junto a ele estava atrelado ao adensamento populacional urbano, que de acordo com os dados disponibilizados pela agência²⁸ do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), pode ser justificado. Ao comparar as décadas de 70 e de 80, percebe-se que a população urbana em Juiz de Fora passou de 220.390 mil habitantes para 301.692, enquanto o número de sua população rural decresceu de 18.120 mil para 5.842.

Nesse sentido, Juiz de Fora seguia a tendência feita pelo próprio país que, na década de 70, assumiria o lugar privilegiado da urbanidade e de suas peculiaridades e problemáticas na condição de ambiente social. Vale ressaltar que, durante os anos 1970, a sociedade brasileira passou por mudanças estruturais profundas no que diz respeito à política, à economia e à cultura. Do vertiginoso lema do *Milagre Brasileiro*, que embalou a retórica dos militares nos anos de chumbo da repressão política à chegada ao poder, em 1974, do General Ernesto Geisel, a liberdade de expressão seria conquistada sob a marcha do projeto interno de abertura política do próprio regime, reafirmando a ode ao “lento, gradual e seguro”.

Na busca por saídas que oxigenassem a ausência da expressividade e da autonomia criativa, manifestações culturais ocorriam pelo passe da clandestinidade, o que permitiu, em certa medida, o cruzamento de ideias e de forças, que tornaram a cultura elemento de resistência frente às adversidades ocasionadas pela ditadura militar.

²⁷Anexo C: Publicidade no jornal dos materiais de construção SICAL, em comemoração ao aniversário da cidade, no jornal de Domingo, de 31 de maio de 1987, veiculada no jornal *Tribuna de Minas*.

²⁸Esses dados estão de acordo com o censo demográfico concedido pela agência do IBGE de Juiz de Fora, em novembro de 2012, em nome da funcionária responsável pela agência, Fernanda Rodrigues Gomes.

Em Juiz de Fora, não foi diferente. Durante os anos setenta, essas manifestações eram dinamizadas por grupos ligados ao cineclubismo, às produções literárias e ao DCE - Diretório Central dos Estudantes (LACERDA, 2011), de maneira que o encontro entre pessoas com interesses e objetivos comuns era uma forma de sobrevivência das relações afetivas, da partilha de conhecimento e da posse da fala por meio de práticas alternativas de se fazer cultura. Gilvan Procópio (2010) relembra a geração do mimeografo em Juiz de Fora e da construção de uma “imprensa nanica”, a partir da criação do *Folheto Poesia* e das edições do *Bar Brazil*, conforme trecho destacado abaixo:

O *Folheto Poesia* nasce na conjunção de diversos fatores, eu dava aula no Colégio Magister e tinha diversos alunos que escreviam poemas. E eu queria arranjar uma forma de publicar isso. Então me juntei ao DCE para rodar esse material. E muita gente “brotou do *Folheto Poesia*”, e era uma coisa feita informalmente. Mandou o poema, a gente publicava. As capas eram feitas por artistas iniciantes da cidade, o Arlindo Daibert chegou a fazer, eu me lembro. E no final, a gente colocava sempre algum pensamento de alguma figura do mundo intelectual brasileiro refletindo a relação entre a arte e a política. Foi um sucesso enquanto durou! Depois as pessoas foram se ocupando e não tinham mais tempo pra se dedicar ao folheto, aí, ele foi acabando. Porque aquilo dava uma trabalhadeira, você ficava no mimeografo pra rodar e depois grampeava tudo pra distribuir. E foi nesse vácuo do *Folheto Poesia* que apareceu o *Bar Brazil*. O *Bar Brazil* tem uma historia um pouco diferente, porque o DCE era gestão do João Barbosa, que criou um organismo chamado Centro de Cultura. E esse Centro de Cultura criado em 1974, tinha que ser coordenador por professores da universidade, estava isso no estatuto deles. E eu já era professor na Universidade e fui o primeiro coordenador desse centro. O Jorge Sanglard estava no meio também e, na época, tínhamos uma gráfica e uma impressora *off set*. E a gente pensou em fazer uma linha de um jornal alternativo, tinha os *Pensadores e Opiniões*.

Ao seguir o percurso histórico, o fim do AI-5, em 1978, no Governo Geisel, e a promulgação da lei nº 6.683 (Lei da Anistia) e, bem como a volta do pluripartidarismo, ambas em 1979, - estes dois últimos eventos ligados ao Governo Figueiredo (VEJA, 1979) ²⁹, acenavam para o momento de transição, que marcaria a década de 80 no país. A promessa de abertura política, logo, transformar-se-ia em processo de redemocratização do país. Movimentos e manifestações, que começaram acanhados, aos poucos, tornar-se-iam expressivos. Como exemplo, tem-se o Movimento *Diretas-Já* que, em 1984, ganharia às

²⁹ O Arquivo Veja está disponível no site: http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_27061979.shtml.

massas, envolvendo partidos contrários ao regime, movimentos sociais de esquerda e os demais setores da sociedade civil na luta por eleições diretas para presidente da república. No recordar de Jorge Sanglard, os anos oitenta remetem a uma Juiz de Fora expressiva, cuja juventude estava engajada em assuntos políticos em prol à redemocratização.

Grandes manifestações do movimento estudantil e social também sacudiram a cidade, na mobilização pela liberdade, pela melhoria do ensino público e gratuito e pela Assembléia nacional Constituinte. O Brasil pulsava e Juiz de Fora dava a sua contribuição à luta democrática (SANGLARD, 2009, p. 11).

Em Juiz de Fora, esse contexto transitório daria nova vida às ações culturais, que não ficariam mais restritas aos encontros reservados e a divulgação limitadora de impressos alternativos. Como nos mostra Rubens Machado Jr. (2012, p.14): “No início dos anos 1980, com efeito, o futuro voltava a nos sorrir”. Nesse sentido, a cidade assistiria a *Primeira Mostra de Poesia de Juiz de Fora* em 1981, os *Varais de poesia*³⁰, que ocorriam no Calçadão da Rua Halfeld, resultado do movimento de poesia *Abre Alas*, que, em 1983, contribuiria para a criação da revista *D’Lira*³¹. Esta, que, por sua vez, contava a colaboração do Diretório Acadêmico (DA) do curso de Comunicação da UFJF para a sua divulgação. Nas palavras de Sanglard (2010):

Entre 1983 e 1984, os protagonistas da literatura criada em Juiz de Fora realizariam três números da revista *D’Lira*, que foi um marco da renovação literária em Minas e que lançou muita gente ... (...). O Edimilson de Almeida Pereira, Iacyr Anderson Freitas, Fernando Fábio Fiorese Furtado, Júlio Polidoro, Walter Sebastião, Eustáquio Gorgone, Luiz Guilherme Piva, Sérgio Klein, José Santos e José Henrique da Cruz (SANGLARD, 2010).

Além do movimento da poesia na cidade, que atravessou a década de 70, aglutinando novos integrantes, nos anos 1980, outros episódios e fatos marcarão a busca pelo direito à expressão e a manifestação de ideias e crenças em Juiz de Fora. O reclame a memória será um

³⁰ Anexo D: Fotografia Humberto Nicoline.

³¹ Anexo E: Revista *D’Lira*, Ano II-nº2- Agosto/ Setembro de 1984.

desses focos incendiários, que farão irromper da informalidade das ações a luta pela preservação do patrimônio histórico e cultural de Juiz de Fora (MOTTA, 2012).

Em destaque, entre esses movimentos em prol à preservação da memória arquitetônica e à identidade da cidade, está o “*Mascarenhas, meu amor*”³², que conseguiu atrair pessoas em busca da reativação do espaço da antiga fábrica criada pelo núcleo empresarial-familiar Bernardo Mascarenhas. A empresa pioneira, construída no final do século XIX, encontrara-se em ruínas, estando suas condições físicas e estruturais vulneráveis, quando as primeiras atitudes a favor de um destino digno à história do lugar iniciaram-se. Na corrente formada, o protesto era claro, buscava-se dar novo sentido a aquele lugar, que para além de abrigar maquinários e tecelões no passado, combinara pessoas e histórias, as quais se ramificaram por toda a cidade ao longo de décadas. “Todo mundo tinha um tio, um primo, irmão, pai, um amigo que trabalhou naquela fábrica” (SANGLARD, 2012).

O projeto “*Mascarenhas, meu amor*” defendia a criação de uma “fábrica de cultura”, que pudesse sediar os trabalhos de artistas, mostras, oficinas e exposições no campo das artes em geral. Não em vão, o manifesto aglutinou grandes nomes da literatura, das artes plásticas, do jornalismo do país e da cidade, bem como estudantes e demais representantes da sociedade juiz-forana, que, em passeata em 30 de julho de 1983, saíram em protesto. Jorge Sanglard (2012) explica esse movimento e a importância da conquista do espaço cultural, em um momento no qual a liberdade de expressão voltava a emergir da fossa e do anonimato:

Símbolo da resistência, sua fachada e amplos salões permaneciam desafiando o tempo e clamando proteção. Até que o conjunto arquitetônico, por pressão da comunidade cultural e mudanças no poder público municipal, foi tombado pelo patrimônio histórico do município³³[dados sobre a lei de tombamento da cidade], em 1983, e o prédio da fábrica têxtil Bernardo Mascarenhas, pertencente desde 1979, por decisão judicial, ao Estado de Minas Gerais, Receita Federal e ao antigo Iapas [Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social], passou

³² Anexo F: Jornal Tribuna de Minas, de 29 de julho de 1983, com informações sobre a passeata às vésperas de sua realização.

³³ A lei de tombamento em Juiz de Fora é datada de 13 de Janeiro de 1982. A Lei nº6108 faz parte dos Atos do Governo de Administração de Mello Reis, prefeito entre 1977 e 1983, e autorizava o Poder Executivo Municipal a implantar o tombamento dos bens culturais situados no município, móveis e imóveis (PASSAGLIA, s.d.).

a ser reivindicado por amplos setores artísticos de Juiz de Fora que, mobilizados em torno do movimento “*Mascarenhas, meu amor*”, articularam um manifesto contendo milhares de assinaturas e realizaram, em 30 de julho de 1983, uma passeata cultural reunindo expoentes das artes em Minas Gerais e no Brasil. Rubem Fonseca, Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti, Carlos Bracher, Fani Bracher, Nívea Bracher, Décio Bracher, Dnar Rocha, Rui Merheb, Jorge Arbach, Renato Stehling, Rachel Jardim, João Guimarães Vieira (Guima), Roberto Vieira, Arlindo Daibert, César Brandão, Fernando Pita, Walter Sebastião, Martha Sirimarco, Luiz Ruffato, José Santos, Fernando Fiorese, Kim Ribeiro, Henrique Simões, Guilherme Bernardes, entre muitos outros, marcaram presença na histórica passeata e defenderam a transformação da antiga indústria têxtil numa autêntica fábrica de arte, servindo de canal para que a cultura pudesse ser determinada por quem a faz. O encerramento total das atividades da fábrica ocorreu em 14 de janeiro de 1984, mas a partir da mobilização de julho de 1983, jornalistas, artistas plásticos, escritores, atores, músicos, fotógrafos, professores, estudantes e amplos setores da comunidade juiz-forana ganharam as ruas, ampliando a articulação da campanha “*Mascarenhas, meu amor*”, e conseguiram sensibilizar o poder público para o resgate da alma da velha fábrica e transformá-la num amplo centro cultural. Exemplo concreto de uma luta anônima e grandiosa, porque impessoal e comunitária, o movimento “*Mascarenhas, meu amor*” conquistou uma significativa vitória e demonstrou a força da mobilização da comunidade na defesa de seu patrimônio histórico, artístico e cultural.

No fluxo memorial, Lo Campomizzi (2013) destaca a importância do “*Mascarenhas, meu amor*” como uma manifestação com interesses múltiplos, que se orientavam pelo intuito de dar uma guinada na vida cultural da cidade. Em suas palavras:

Havia uma efervescência cultural que eu nunca mais vi em Juiz de Fora. Era muita vontade de fazer arte. Em todas as áreas (menos cinema que era proibitivo). Artes plásticas, vídeo, literatura, música, teatro, tudo fervia. Mas tudo com muita dificuldade. Não havia leis de benefício ou incentivo, não havia patrocínios culturais. A Funalfa [Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage] era extremamente acadêmica e praticamente ignorava quem começava a aparecer [Entre os anos de 1982 e 1983, Juiz de Fora passa pela transição entre os governos de Mello Reis e Tarcísio Delgado]. Quando apareceu a chance de transformar aquelas ruínas num grande centro de cultura, todo mundo que pensava em arte na cidade se mobilizou e apoiou.

Em um mesmo espaço há confrontações de períodos distintos, a história de uma cidade apresenta-se sobre um mosaico de gostos e formas culturais, articulando espaço habitado com o tempo narrado (RICOEUR, 2007). Dessa forma, a cidade, enquanto produto simbólico, passa a ter outras intervenções e mediações, que vão desde manifestações culturais populares às produções comunicacionais. Se a cultura era instrumento reivindicatório na ditadura, nos anos 1980, ela é instrumento de experimentação. Todo o consenso cultural, necessário ao combate à ditadura, começa a se desfazer, cedendo lugar à diferença e à democracia (ROSTOLDO, 2006).

Diante desse cenário, Juiz de Fora era recheada de práticas culturais, que afetavam sua vida cotidiana, ofertando distintas formas dos indivíduos expressarem-se sobre seu o espaço público. Esse contexto foi valioso para as intervenções audiovisuais realizadas pela produtora Bem-te-vídeo, que compartilhava o lema “o cotidiano como arte” (HOLLANDA, 2004, p.112), canalizando toda a potencialidade do instante, do momento vivido no aqui e agora. Quanto a essa questão, Mauro Pianta (2012) dispõe como esse “olhar” de jovens profissionais da comunicação estava atrelado à vontade de resgatar algumas questões, que foram relegadas ao longo do período ditatorial, mas, principalmente, à intencionalidade nova e subjetiva nas formas de ver a cidade, de reproduzi-la por meio de imagens. Em suas palavras, o *videomaker* comenta:

Na verdade tinha a intenção de resgatar algumas coisas... Uma questão política de resgatar algumas questões que foram impedidas pela ditadura, o Alexandre tinha isso e o Zé também. Mas, havia esse mergulho na questão cultural, que tinha mesmo a intenção de criar um novo caminho, de observar Juiz de fora com outro olhar, talvez fosse isso. Não sei exatamente se seria um novo olhar, mas seria o olhar daquela juventude dos anos 1980, a gente não tinha nenhum saudosismo com relação a Juiz de Fora, a gente não tinha...

Nesse sentido, Lo Campomizzi (2013) defende que as gerações dos anos 1970, que se tornaram míticas no cenário das contestações, tenham ficado mais como uma referência. Visto que, para ele a cultura sempre esteve em trânsito, e que as diferenças entre a sua geração e as demais décadas de 60 e 70, por exemplo, pousavam na questão da reabertura, isto é, na vontade de fazer algo novo e próprio. Em seu dizer:

Eu não vejo muita diferença nos jovens de hoje... E acho que nunca houve vazío cultural. As pessoas, mesmo, nas condições mais adversas, sempre tiveram ideias, se reuniam, fizeram acontecer. A ditadura talvez tenha sido um grande motivo para se fazer coisas. Só que muitas vezes de forma velada ou disfarçada, a arte sempre esteve aí. E para nós, que viemos na sequência, tudo foi motivo de inspiração. Tipo: Se eles, naquelas condições, fizeram tanta coisa legal, porque nós não vamos fazer? (CAMPOMIZZI, 2013).

Alex Cunha explica que a diretriz emocional foi relevante na produção audiovisual do grupo, fato que ele encara como uma resposta natural às inquietações juvenis diante da redemocratização. Graças a isso, ele diz: “Fizemos todos os comícios das *Diretas-Já*, de 1984,

a gente fez muita coisa sem cobrar nada para registrar, as greves também foram assim” (CUNHA, 2012).

O interesse latente por registrar acontecimentos na cidade, de acordo com os depoimentos analisados, ainda aponta para a disponibilidade de recursos técnicos e de equipamentos de gravação de imagens, por parte da produtora. A disseminação de tal prática condicionou a criação de um “banco de imagens” sobre a cidade. O que, como expõe Paulo de Mello (2010):

(...) Por conta própria [gravamos eventos e acontecimentos] para fazer um banco de imagens da época. A gente pegou greve de bancários, discurso do Itamar Franco não sabe aonde, greve não sei de que. Imagens dos jogos do Tupi [time de futebol juiz-forano] na época, Corrida da Fogueira. A gente começou a fazer este arquivo todo... Eu tenho algumas coisas em VHS e em DVD, de algumas coisas que a gente fez. A gente foi fazendo, paralelo à atividade financeira, do ganho para sobreviver dos comerciais. Filmamos Carnaval, *Festival de Rock*, filmamos o segundo e terceiro *Festival de Rock*. Na época tudo em VHS. Os festivais ainda estão em forma de material bruto [registro simplesmente].

Memórias que se imbricam às de Mauro Pianta (2012). Este relembra:

E, naquela época era a gente registrando o tempo todo. E isso as pessoas não faziam. Obviamente, o suporte mais leve ajudou nessa questão. Com o VHS, saímos registrando, tinham várias fitas. Isso auxiliou muito, a Bem-te-vídeo tinha muito essa característica. Ah! Vamos fazer? Vamos pegar aquela câmera e fazer? -Vamos! Na verdade, a gente era muito sonhador e a gente começou a fazer umas histórias, fazer registros culturais, a gente embarcou muito nessa. Qualquer situação, a gente comparecia. Por exemplo, existia aqui na Federal [UFJF], na praça, um domingo cultural [*Domingo Musical*]. A gente tem vários registros desses eventos³⁴ [grifo nosso], acho que ficaram com o Zé [Santos]. A gente montava esses registros, ou às vezes exibia essa montagem [de acordo com lembranças de Paulo de Mello, eram exibições na UFJF].

Dessa forma, a produtora pôde realizar recortes sobre os principais acontecimentos da cidade. Arlindo Machado (1988, p.27) reflete sobre como estes produtores independentes somaram a divulgação das alterações no cenário social:

Existem redes alternativas de difusão do vídeo, cuja função é colocar em circulação as centenas de fitas produzidas por grupos independentes, cujos temas vão desde a experimentação da linguagem, passando pelos trabalhos culturais mais inquietos, até a documentação dos movimentos reivindicatórios de massa.

³⁴ O *Domingo Musical* ocorria na Universidade Federal de Juiz de Fora, era um evento promovido pelo Diretório Central dos Estudantes (DCE) com apoio da Funalfa e de algumas faculdades da UFJF. Vale ressaltar que foi um movimento que atravessou os anos 1980 e reunia uma diversidade de expressões culturais, como grupo de dança, música, poesia e artes. No Anexo G, podemos visualizar o panfleto de divulgação e matérias repercutidas sobre o evento cultural.

A cidade torna-se, logo, suporte para as expressões dos sujeitos, que ao elegerem lugares adotam determinadas posturas, bem como estabelecem relações sociais e afetivas com esses espaços. Nas excursões pela cidade, esses jovens buscam responder suas necessidades de comunicação, de solidariedade e de reconhecimento mútuo. Para isso, os mesmos deixam suas marcas, explicitam suas ideias, exercitam sua sensibilidade estética, enfim, inserem-se como homens na multidão. Conforme detalha Baudelaire (2002, p.20):

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito.

Entretanto, acreditamos que as subjetividades presentes nesses registros também conferem a esses jovens profissionais da comunicação, o papel de “historiadores do cotidiano” (CARLOS BARBOSA, s.d), uma vez que os mesmos realizam imagens e hierarquizam informações a partir de critérios próprios, recriando novos significados sobre aquele tempo e lugar. Desse modo, incide-se sobre formas de representar Juiz de Fora, gerando um movimento alternativo em comparação aos esquemas de produção das empresas de comunicação locais do período.

Conforme salienta Pianta (2012):

Eu acho que a Bem-te-vídeo era um pouco isto: Jovens querendo se estabelecer de certa forma, ganhar um dinheiro no dia-a-dia e ao mesmo tempo criar um olhar diferente através de imagens feitas da cidade. Realmente, foi um olhar diferente do da imprensa local da época. Do *Jornal Mercantil*, da *Tribuna [Tribuna de Minas]*, da TV Globo. Também só tinha TV Globo. Então, era uma maneira... Como em nosso trabalho sobre a Greve dos Bancários [que a Bem-te-vídeo gravou e depois exibiu no Sindicato dos Bancários, no dia posterior à manifestação grevista]; Outro olhar sobre as situações que a gente registrava, vivia (...). A gente queria fazer alguma coisa e a gente tinha os instrumentos, que eram nossas câmeras e começamos a fazer.

Nesses registros, a apropriação simbólica desses eventos e fatos está intrinsecamente relacionada ao compartilhamento de atitudes e de imaginários comuns a esses jovens. Segundo afirma Rita de Cássia Alves de Oliveira (2007, p.64), “refletir sobre essas imagens

significa olhar para os imaginários, as afetividades, os desejos e medos e as frustrações, implica em voltar nossos olhos para as práticas, linguagens, identidades e estéticas que envolvem o cotidiano”.

Desse modo, é importante ressaltarmos que os sócios da Bem-te-vídeo fazem parte de uma rede, na qual convivem grupos juvenis, os quais ofertam uma perspectiva diferenciada sobre a cidade naquele momento histórico. Valéria Borges, jornalista, que acompanhou um pouco do trabalho do grupo da Bem-te-vídeo, explica que naquele período havia um encontro informal entre “turmas distintas”, mas que para além das diferenças havia uma ocupação dos mesmos espaços e o envolvimento com questões de cunho político e cultural.

No depoimento de Borges (2012), ela destaca que:

É interessante falar da diferença cultural daquela geração, daquele momento histórico e político, que ocorre após 1984, quando teve a campanha das *Diretas-Já*. É um tipo de juventude, uma juventude daquela época, que tinha uma ideologia de contestação do sistema, uma ideologia de contestar os padrões rígidos, os morais, a religião, as instituições³⁵ [grifo nosso]. Naquele momento cultural, era outro estilo de vida.

Suas declarações nos levam a questionar que nessas escolhas pelos mesmos ambientes, lugares de encontros, esse grupo de jovens pode forjar outras vivências de sociabilidade, estabelecendo novos códigos, pretensões, objetos de prazer e lazer. Sávio Camargos, sócio da SET, acredita que o encontro entre as pessoas resulta do fato de Juiz de Fora ainda estar crescendo e de os estudantes terem espaços comuns de circulação e de interesses. Tal fato reflete sobre a formação de uma cartografia afetiva da cidade, que é fruto da escolha por mesmos eventos organizados na universidade, por ruas, por esquinas e por bares.

Segundo as lembranças de Camargos (2012):

³⁵ Jean-Pierre Le Goff (2002 apud SARLO, 2007, p.34) localiza uma ruptura, a partir dos anos 1970, que implicou na alteração de padrões comportamentais e nova compreensão sobre a questão da subjetividade do indivíduo. O historiador explica, que o mundo tal como havia sendo vivido e experimentando não mais existia. O mundo deixara de ser um lugar reconhecível, a experiência dos velhos não se sustentaria diante dos argumentos da inovação tecnológica, cultural e moral. A aceleração do tempo acabara por tornar as experiências dos jovens e dos velhos em algo intangível, quebrando a ideia de continuidade. “Os jovens pertencem a uma dimensão do presente em que os conhecimentos e crenças dos pais se revelam inúteis”.

A gente não ia pra muitos lugares... Tinha o calçadão [Calçadão da Rua Halfeld], que era um ponto de encontro, onde acontecia o *Varal de Poesias*: um movimento de grande encontro. E, claro, tinham os bares onde nós nos encontrávamos mesmo. O Braseiro [bar] que era em frente à casa D' Itália... Hoje, ali é uma padaria. Tinha um cinema que ficava atrás, ali era o Braseiro, era um bar onde todo o mundo passava todas as noites, batia ponto, e a gente conhecia todos os frequentadores. E tinha o Redentor, que era do lado, e inspirou o vídeo. E tinha o Santo Antônio, que era do Senhor Geraldo. Também, tinha o 650, que era quase na esquina onde está a Floriano [Rua Floriano Peixoto] com a Santo Antônio [rua]. Próximo ali, tinha um botequim 'copo sujo', onde a galera se encontrava também.

Eventos, encontros e aglutinação de pessoas que inspiraram registros, que sobreviveram “ao que as retinas captaram e as memórias gravaram” (CUNHA, 2012). Mauro Pianta (2010) relembra o movimento de poesias no Calçadão da Rua Halfeld, nos sábados pela manhã. No fragmento exposto abaixo, o *videomaker* comenta:

Uma coisa muito bacana em Juiz de Fora eram os *Varais de Poesia*, que aconteciam no calçadão. O Zé Santos era um desses espectadores. Tinha a revista *D'lira*. Tinha uma moçada, na época, que fazia poesia, eram do IAD [Instituto de Artes e Design da UFJF] e da Comunicação. Tinha o Fábio [Fernando Fabio Fiorese Furtado] que é hoje um grande escritor, o Flávio Cheker que é vereador... E eles colocavam as poesias no varal, a gente fazia muito aquilo, e eu me lembro de ir lá fazer filmagem, era nos sábados de manhã (PIANTA, 2012).

O VHS deu a esses profissionais a possibilidade da experimentação. Como realizadores, seus poucos recursos significavam que as ideias deveriam sobrar. Os registros sobre a cidade tornaram-se uma forma de recortar Juiz de Fora, desnudando seus espaços, usufruindo dos aspectos ricos de seu cotidiano, que brotavam daquele período de liberação de ideias e da radicalização da subjetividade, visto que em duas décadas de ditadura tudo isso havia sido eclipsado. Infelizmente, muito do que foi feito não chegou a ser finalizado; perdeu-se, ou, a fita da gravação do registro foi reutilizada em outros trabalhos. Contudo, essa experiência no registro coletivo desencadeou em um desenvolvimento criativo do grupo, especialmente na constituição de documentários, os quais acabariam por somar-se à produção autoral do grupo. Sobre isso, Campomizzi (2013) afirma:

Acho que tudo começou quando a BTV [Bem-te-vídeo] foi chamada para fazer um vídeo sobre a cidade de Divinópolis para a prefeitura local. O vídeo final ficou com mais cara de documentário do que de institucional. E, tudo o que acontecia, seja um comício pelas *Diretas-Já* em Ouro Preto, um show do Hermeto Pascoal na Capela

do Estela ou a queda de granizo na UFJF, a Bem-Te-Video gravava tudo. Foi ideia do Zé, também, a gravação do *Miss Gay* pela primeira vez, quando a festa ainda estava no seu auge. Por falta de equipamentos de edição, que nós não tínhamos, eu ia para o Rio praticamente duas vezes por semana para editá-los, muitos desses trabalhos não foram finalizados. O estilo José Santos de produzir sem dinheiro, ou com pouco dinheiro, acho que surgiu daí (CAMPOMIZZI, 2013).

3.4 DOS PROJETOS CULTURAIS À CRIAÇÃO AUTORAL

A empresa, que nascera com o imprevisto preso aos calcanhares, fizera caminhos importantes a partir de 1985, seja por meio de incentivos de precedência institucional, seja por suas criações autorais. Nesse período, a produtora terá alguns projetos vinculados à prefeitura de Juiz de Fora, por meio do apoio cultural da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa). Naquele momento, o prefeito era Tarcísio Delgado (1983–1989) e o superintendente da Funalfa, Reginaldo Braga Arcuri. Ligado à produção cinematográfica, o mesmo contribuiu para a efetivação de projetos entre a instituição cultural e a Bem-te-vídeo. Na contratação por esses trabalhos, a Bem-te-vídeo realizou vídeos institucionais³⁶ com temáticas relacionadas à cidade e a algumas de suas personagens mais conhecidas ou emblemáticas. Muitos desses vídeos eram veiculados como comerciais na TV na época, e traziam aspectos da memória e da identidade juiz-forana. Conforme, explica Alex Cunha (2012):

Fizemos para o Reginaldo Arcuri, que era o superintendente da Funalfa na época. Então, tinha vídeos como, por exemplo: Vamos mostrar filmes [trechos dos filmes] do Carriço e juntá-los aos comerciais? Resolvemos e usamos para que o pessoal [os moradores de Juiz de Fora] pudesse se lembrar de como era Juiz de Fora. Teve uma série de comerciais do IPTU para prefeitura na época, lembro que só em cima de filmes do Carriço, ficou muito criativo. Acho que o pessoal [a cidade] já tinha se esquecido quem foi o Carriço, um pioneiro do cinema em Juiz de Fora.

³⁶ De acordo com informações obtidas no Museu de Imagem e Som da Funalfa nenhum desses vídeos estão disponíveis no acervo da instituição. Também, os demais proprietários da antiga produtora não possuem tais vídeos. Alguns trabalhos foram resguardados como o 2º e 3º *Festival de Rock*, realizado na cidade, nos respectivos anos, 1985 e 1986, em material bruto. Paulo de Mello ainda tem o material político de campanha do deputado Mauro Dantas, *Brasil: Manual de Instruções*, baseado na obra do jornalista, escritor e cartunista, Ziraldo, e que contou com a participação do ator Grande Otelo, em 1986. Contudo, esse material encontra-se em formato U-matic, não foi possível sua visualização. Vale ressaltar que esse trabalho foi realizado pela SET e pela Bem-te-vídeo. Dessa forma, até o momento de nossa investigação, tivemos contato com um trabalho realizado por ambas as produtoras: o *VideoClip Poemas Murilo Frames*. Como também o videodocumentário *O Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo*, produzido somente pela Bem-te-vídeo.

Mauro Pianta recorda-se de outros trabalhos com a Funalfa, como a gravação de alguns Carnavais na cidade e de um projeto documental de caráter autobiográfico, no qual algumas personalidades da cidade visitavam lugares, que marcaram passagens de suas vidas. Nesse trabalho, os convidados narravam suas experiências com Juiz de Fora, contudo, ele foi feito uma parte em VHS e outra em U-matic, não chegando a ser concluído. No depoimento do *videomaker*, ele comenta:

A gente fez coisas para a prefeitura, fizemos uns vídeos para a Funalfa na época com o Reginaldo Arcuri, que foi produtor de cinema. Ele conhecia a gente e nos contratou para a gente fazer alguns vídeos. Lembro-me que a gente começou a fazer uma série, que tinha o Affonso Romano de Sant'Anna... Sei que levávamos as pessoas [que eram de Juiz de Fora, mas que já não mais moravam na cidade] a alguns lugares e elas iam contando como era viver naquele lugar... A Raquel Jardim veio aqui. Esse vídeo foi para a Funalfa. Alguns até foram terminados em U-matic. Lembro que a Martha Sirimarco, que tinha uma produção forte sobre o Carriço, trabalhou um pouco com a gente. A gente chegou a fazer alguns trabalhos para a Funalfa nessa época. Registro de Carnaval, a gente fez também. Teve um tempo que a gente fez em VHS, mas depois a gente passou dois anos registrando em U-matic e foi para o arquivo da Funalfa isso (PIANTA, 2012).

Em meio a essas produções, os *videomakers* explicam que partiram para a concretização de projetos independentes mais sofisticados. Nesse sentido, destacam a Feira Agropecuária de Juiz de Fora (FEJUF), em 1985, através da qual realizam a primeira experiência de TV em circuito fechado em Juiz de Fora. Para esse trabalho, eles contaram com a participação de vários estagiários e parceiros, realizando um canal alternativo com a programação de notícias e publicidades sobre o evento. Com essa rede de televisão interna, feita com recursos limitados, eles vendiam anúncios das empresas locais, como os próprios serviços da produtora, que realizava registro de casamentos, de aniversários e de instituições. No fragmento abaixo, Alex Cunha (2012) relata como foi o evento:

Esse trabalho da exposição agropecuária era um barato, a gente pegava a exposição agropecuária que acontecia no Jôquei Clube, em JF. Não sei se tem mais essa exposição agropecuária. Estou falando de 1985, onde todos os equipamentos eram precários. A gente contratou um técnico eletrônico pra fazer uma mesa de corte para a gente. Montamos um estúdio, uma rede de televisão na exposição agropecuária de Juiz de Fora. Chamamos o Lobato [Arthur Lobato] pra fazer sociedade com a gente, e contratamos quase 40 profissionais pra fazer esse trabalho. Contratamos um técnico eletrônico. E sem dinheiro, a gente foi para a rua vender comercial para viabilizar o projeto, convidamos estudantes para vender também. Então era uma

equipe grande. Fazíamos uma programação de seis horas por dia, o Xanxão [Alexandre Alvarenga] era apresentador do telejornal. A Hilda era repórter, eu era repórter, o José Santos era repórter, eu era o editor de TV e de VT. Cortava para o ao vivo, cortava para os comerciais, todos os comerciais, a gente filmava, editava, contratamos o pessoal da arte, naquela época, não tinha como fazer, a gente fazia arte na mão mesmo. A produtora Olhar Eletrônico de São Paulo quando montou o circuito interno dentro de um supermercado saiu até na Folha de São Paulo. E a gente já tinha feito isso na exposição agropecuária daqui.

Paulo de Mello ainda era estagiário da Bem-te-vídeo, nesse momento, e lembra-se que o evento foi o primeiro, que proporcionou a ele a oportunidade de ser mais responsável como estagiário e assumir atribuições mais significativas no campo da produção comunicacional. Sobre o assunto, Mello (2012) diz:

O José Santos me confiou uma tarefa na FEJUF. Foi uma das primeiras responsabilidades, que eu peguei, nesse ramo. Ele me deu direção de produção dos comerciais, porque durante a programação da feira rolava o comercial. Comercial igual aos que a gente faz hoje. Eu era diretor de produção e fui dirigir uma equipe de redatores e de cinegrafistas, publicitários, para “bolar” os comerciais, produzir e colocar no ar na feira. Havia estagiários, pessoas da comunicação. Algumas pessoas já tinham até formação publicitária, como o Pablo [Downey], que veio para Juiz de Fora e formou-se com a gente.

Projetos como o descrito por Mello, no fragmento acima, alimentaram outros, os quais também detinham a característica corajosa de uma criação baseada no “vamos fazer”. E dessa forma, a necessidade de dar asas à criatividade de todos (CUNHA, 2012) acabou por financiar, literalmente, a criação de conteúdos autorais, que partissem ora da ideia de grupo, ora das ideias de José Santos. Em entrevista conjunta, Hilda Rodrigues (2012) e Alex Cunha (2012), questionados sobre a maneira como concretizavam o processo criativo, revelam:

Cunha: Na verdade o “cara” que gastou nosso dinheiro em autoral foi o José Santos ele foi na barca, e não se arrepende não (risos). Nem todas as ideias eram do Zé.
Rodrigues: As mais mirabolantes eram dele... (risos).
Cunha: O Zé era o poeta da turma, ele é muito bom, bom mesmo. Então foi o Zé quem deu a ideia de a gente fazer o *Bar Redentor* [videodocumentário], que foi a Bem-te-vídeo que fez, produziu e foi premiado nacionalmente.

Nesse sentido, percebe-se que no processo autoral da produtora, a cidade permanecera na centralidade de sua temática. Dos registros para o documentário, Juiz de Fora e suas personagens estiveram presentes. De modo, que no videodocumentário, *Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo*, realizado em junho de 1986, trata de abordar o último dia de vida

de um bar tradicional da cidade, frequentado por estudantes, boêmios, intelectuais, jornalistas e ponto de encontro para os *punks* da cidade. O botequim localizava-se no antigo prédio do “Thelegrafo Nacional”³⁷, zona privilegiada da cidade, onde se encontrava a esquina da Rua Espírito Santo com a Avenida Rio Branco, no centro. Espaço nobre que fora vendido para a construtora de imóveis Alber Ganimi.

De acordo com Lo Campomizzi, o vídeo *Bar Redentor* foi uma grande ideia de José Santos, que soube orquestrar a produção às vésperas do término das funções do botequim e unir pessoas de diversas áreas, como artes, música e fotografia ao projeto. Campomizzi ainda ressalta que naquele período tudo gerava movimentação na cidade e que, por isso, registrar o fechamento daquele bar, conseqüentemente, geraria a aglutinação de pessoas. Recordar-se Campomizzi (2013):

Tudo na cidade provocava burburinho. Então quem sabia da gravação do vídeo foi para o Redentor, que já era por si só um lugar que congregava várias turmas, inclusive o pessoal do movimento *punk*, que se reunia ao lado do bar. E o Zé Santos conseguiu e consegue juntar as pessoas mais interessantes da área seja na música, edição, produção, tudo, em torno de uma ideia, sem gastar um tostão. Ele conseguia, com sua maneira empolgada de descrever o projeto, que as pessoas se envolvessem na produção sem cobrar nada. Lembro-me que foi apenas um dia de gravação, tarde e noite. O dia que o bar funcionou pela última vez. A Vanessa Esteves participou de todos os momentos da produção, junto com o Zé.

Paulo Motta (2012), músico e ex-integrante do grupo musical *Uavisiliu*³⁸ explica, em seu depoimento, que o Bar Redentor, por estar no centro, fazia parte da moldura da cidade, onde era possível encontrar-se os grupos mais distintos reunidos em um mesmo espaço. Para Motta, o bar promovia uma mobilidade, uma química social entre seus frequentadores que

³⁷ No blog *Maria do Resguardo: Fotos Antigas de Juiz de Fora* é possível ver a foto do prédio do Bar Redentor em seu processo de demolição em 1986. A foto é de autoria de Ramon Brandão e traz em sua legenda, a seguinte frase: Prédio do “Telegrapho Nacional” em demolição para a construção do Centro Empresarial Alber Ganimi. Há outra foto de Ramon Brandão do prédio, no ano de 1981. No blog também está disponível uma foto do Telegrapho Nacional, retirada do Álbum do Município de Juiz de Fora de Albino de Oliveira Esteves de 1915. O acervo é do gerenciador do *blog*, Marcelo Lemos. Pode-se ainda ver outras fotos, como a do início da obra do Centro Empresarial Alber Ganimi no dia 19 de Janeiro de 1987, de autoria de João Batista de Araújo. Os arquivos e fotos estão disponíveis em http://mariadoresguardo.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html. As fotografias do antigo prédio podem ser vista no Anexo H.

³⁸ *Uavisiliu* era um grupo musical, que trabalhava com música eletrônica, misturando elementos performáticos e efeitos multimedias. Em suas apresentações havia espetáculos de dança. Fotografia disponível no Anexo I.

pertenciam a turmas diferentes. Diferença que marcava a identidade daquele lugar (MOTTA, 2012).

Carlos Carrera (2012), também frequentador do Bar Redentor e um dos compositores da trilha musical do curtadocumentário, explica como o bar representava o lugar do encontro:

Ali era assim: Naquele tempo, muitas turmas existiam, a gente tinha nossas turminhas, eu tinha minha turminha, você tinha sua turminha. E ali era onde se encontravam aquelas turmas... Então, era assim: Eu chegava lá e me identificava com você, aí a gente trocava ideias. E isso acabou um pouco, depois que fechou o Redentor...

O projeto *Bar Redentor: Fora desse bar o mundo é mudo* liga-se a um contexto histórico e político, que absorveu questões entorno das subjetividades, da memória e da restauração da primazia dos sujeitos da experiência, até então, expulsos da narrativa oficial, de contar suas histórias (SARLO, 2007). O silêncio dos anos anteriores sob a forma da compensação seria devolvido por meio da interlocução dos sujeitos junto aos processos criativos. Em entrevista, Mauro Pianta (2012) associa o contexto cultural e político à preocupação de preservar a história da cidade e do bar, conforme mostra o trecho:

Na verdade existia essa preocupação sim, mas era uma questão sentimental, e, realmente, a gente tem essa relação sentimental com a história, de preservar. E o bar tinha essa relação com a história. Os anos 1980 focaram muito nessa questão da preservação, pois a gente estava emergindo de um momento de repressão, eu menos... Mas a grande maioria pôde entrar nos anos 1980 manifestando questões que nos afligiam. A política tinha muito a ver com essa questão da preservação também, daí vem o *Mascarenhas*. Acho que o *Redentor* incluiu um pouco dessas questões, em função desta situação (...). Desse lado romantizado das nossas relações...

Sem roteiro prévio, as primeiras imagens gravadas sobre o Redentor detinham o caráter de registro em vídeo, o interesse primeiro foi concretizar a ideia de José Santos de filmar os últimos momentos da vida do bar. No entanto, o curtadocumentário, de 15 minutos e 38 segundos de duração, não teve seu projeto estético vinculado ao imediatismo daquele último dia de vida do bar. O vídeo apresenta dois momentos de produção. O primeiro, ligado ao ano de 1986, ocorreu quando o antigo prédio do “Telegrapho Nacional” foi vendido para a

Construtora Alber Ganimi. Esta primeira parte documentário apresenta uma série de opiniões de personagens sobre o fechamento do botequim, bem como relatos individuais sobre a experiência no local. Testemunhos, que são misturados às fotografias, às charges e às imagens do próprio bar. E o segundo e último momento de produção, que se concretizou, por sua vez, no dia 17 de Maio de 1987.

Dessa forma, daquelas imagens realizadas naquele último dia do Bar Redentor, um roteiro³⁹ nasceu dando condições para uma edição, que pudesse narrar a vida e a morte do bar. Nas palavras de Vanessa Esteves (2012), responsável pela produção e edição do videodocumentário:

Foi uma ideia do Zé [Santos]. A frase do início também fazia parte dessa ideia dele: Fora desse bar (...). Quando entrei no projeto, o Zé já tinha muita coisa documentada. Quando eu vi, eu fiquei louca de vontade de montar. Ele ainda queria fazer o fechamento do vídeo, por isso nós fizemos uma gravação final.

Para o fechamento do vídeo foi realizado um esquema de produção, que promoveu o encontro dos ex-frequentedores do bar no meio da Avenida Rio Branco, próximo à esquina da Rua Espírito Santo, o que implicou na alteração do tráfego de carros na cidade, naquele dia. A matéria *Bar Redentor: saudade que inspira vídeo* do jornal *Diário da Manhã*, do dia 18 de maio de 1987, traz informações sobre as mudanças na rotina do trânsito daquele Domingo, aspectos da sinopse do vídeo e detalhes sobre os envolvidos na produção, como aponta o fragmento:

Durante cerca de duas horas, quem teve que passar pelo trecho da Avenida Rio Branco entre as ruas Braz Bernardino e Espírito Santo, ontem à tarde, ou desviou de carro para a Santo Antônio, ou, se estava a pé, tentou descobrir o que se passava no local. Uma cena, no mínimo insólita, fez o trânsito ser desviado como auxílio de cavaletes e um guarda, só que não se tratava de nenhum acidente ou atropelamento. Uma mesa de bar repleta de boêmios, muita cerveja, violão, música e alegria tentava reativar o ambiente do Bar Redentor, abrigo dos perdidos da noite juiz-forana há muito tempo e que foi demolido no ano passado para dar lugar a um novo espigão. Porém, a cena tinha razão de ser, apesar de toda a curiosidade que provocou nos transeuntes. Ela faz parte do vídeo, ainda sem título definido, que a Bem-te-vídeo, com o apoio da Funalfa vai apresentar na mostra de vídeos que vai acontecer a partir da inauguração do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, no dia 31. Segundo Vanessa Esteves, responsável pela edição e produção do vídeo que vai ter a duração aproximada de 15 minutos, ele começou a ser filmado exatamente no último dia de

³⁹ Anexo J: Fragmento do roteiro cedido por Vanessa Esteves.

funcionamento do bar Redentor - reduto de intelectuais, artistas, jornalistas e boêmios em geral - e as cenas de ontem fazem parte dos momentos finais das gravações. São entrevistas com pessoas que frequentavam o bar e que estão se deparando, há algum tempo, com a destruição de alguns pontos tradicionais da cidade, devido à corrida de crescimento de prédios e outras edificações ditas modernas. Assim Vanessa, define por alto, o enredo do vídeo, que tem direção de José Santos, som de Carrera, Guaçuí e outros e conta ainda com fotografias de valores locais e o traço caricatural de Bello (DIÁRIO DA MANHÃ, 1987, p.1).

Ao traçarmos as memórias dos personagens envolvidos no processo de produção do vídeo e dos frequentadores do Bar Redentor, o nosso intuito é apresentar de que forma a representação daquele pedaço da cidade fez movimento ressonante, que se desdobra da imagem visual sobre a cidade que os personagens têm sobre aquele lugar, e de que maneira o vídeo acaba por recriar novos sentidos sobre a própria cidade, fixando-se como depositário de referentes daquele período histórico.

Ressalta-se que o videodocumentário participou de vários eventos relacionados ao circuito de divulgação da estética do vídeo no país, conquistando duas premiações⁴⁰. A primeira exibição do vídeo ocorreu na inauguração do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, no dia 31 de maio de 1987. Em julho desse mesmo ano, a produtora participaria do I Festival Nacional de Vídeo de Minas Gerais, o *MinasFest*, e concorrendo com a trupe paulista de Tadeu Jungle, TVDO, vence na categoria de melhor VHS. De acordo com a matéria *Produtora vence em BH e representa o vídeo*, veiculada no jornal *Tribuna da Tarde*, de 2 de julho de 1987, encontramos detalhes sobre a premiação. Ainda no *Jornal de Vídeo e Cinema- Video Press*, distribuído no evento do *Minasfest*, é possível visualizar o quadro dos vencedores e seus respectivos trabalhos.

O videodocumentário ainda participaria de outros eventos. O suplemento *Cinema/ Efeitos e Animação* da Revista de Domingo do *Jornal do Brasil*, de 18 de agosto de 1987, traz *O Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo* entre os 27 expoentes da mostra competitiva de vídeo do *III Rio- Cine Festival*. O segundo prêmio viria em novembro de

⁴⁰ Anexo K: Jornais com as menções aos prêmios e aos demais eventos que os produtores participaram.

1987, na categoria Melhor Vídeo da 10ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão, que ocorrera entre os dias 9 e 14 de novembro do mesmo ano. A premiação virou notícia em Juiz de Fora, ganhando as páginas do *Jornal Tribuna da Tarde*, no dia 03 de dezembro de 1987, com o título: *Vídeo Redentor ganha prêmio em Maranhão*.

Outro trabalho de destaque foi o *Videoclip-poemas Murilo Frames*⁴¹, criado em 1987, uma parceria entre a Bem-te-vídeo e a SET- Produções e Propaganda. O trabalho não adotou o recurso do VHS, sendo feito todo em U-matic. Foi um trabalho que mobilizou muitas pessoas, como estagiários do curso de comunicação e figurantes, como também contou com a colaboração de alguns pesquisadores sobre a obra de Murilo Mendes, como Marisa Timponi e Leila Barbosa. Além disso, obtive a colaboração de parceiros para empréstimos de móveis e para alocações para as externas do filme.

O *Videoclip-poemas Murilo Mendes* tem a duração de 4 minutos e 50 segundos. A partir de dois poemas do juiz-forano, Murilo Mendes, *Grafito para Sergei Eisenstein* e *O Imperador*, o filme estabelece-se pela narrativa dos poemas, feita pelo ator juiz-forano, José Eduardo Arcuri, e pela sucessão de imagens, construídas a partir de alguns fragmentos do filme *O Encouraçado Potemkin*, (do cineasta russo Sergei Eisenstein) e também por cenas dramatizadas pelos figurantes e pelo próprio José Eduardo Arcuri.

Sávio Camargos gosta de se lembrar que o *Murilo Frames*, assim como as demais produções culturais das produtoras, contou com o fator norteador do trabalho de ambas: a criatividade e a agregação de outras influências aos projetos. Camargos alerta para o fato de o *Murilo Frames* ter sido feito com poucos recursos e muita disposição e trabalho dos integrantes da equipe:

O *Murilo Frames* teve “livro de ouro”, então o assistente de produção era um estudante de Comunicação que estava a fim de trabalhar com a gente. Eles diziam: - “Vamos fazer, não vamos cobrar nada não”. E tudo que a gente fez, que a gente angariou era emprestado, móveis e etc... Essas coisas. Por exemplo: Era preciso uma mesa, a gente ia à Almeida Móveis, que trabalhava com móveis velhos e usados, e

⁴¹ Até o momento, nossa investigação não encontrou jornais, nos acervos de pesquisa municipais, que reputassem a realização do *Videoclip-poemas Murilo Frames* e de sua participação em mostras ou eventos.

pegava emprestado. O resto que precisava, a gente conseguiu próximo ao Mascarenhas, onde foi realizada a maioria das gravações. Não chegamos a ter verbas, não me lembro disso não (CAMARGOS, 2012).

Lo Campomizzi (2013), responsável pelo roteiro, feito em parceria com Pablo Downey, afirma que o *Murilo Frames* foi editado, parcialmente, na TVE do Rio de Janeiro, via convênio entre a UFJF e o canal público de televisão. O projeto, que primou pelo bom acabamento, teve de ser reduzido para poder ser viabilizado; de 12 poemas, que deveriam ser incluídos no processo de montagem das cenas, apenas dois puderam entrar.

Alex Cunha explica que a realização do *Murilo Frames* guiou-se também pela necessidade de lembrar Juiz de Fora ao trazer à tona a obra de um dos grandes poetas da cidade, Murilo Mendes. Segundo ele, a memória do município sempre foi algo importante, embora eles, na condição de produtores, não tenham resguardado grande parte de seus acervos. É necessário enfatizar, que o projeto *Murilo Frames* também chegou a participar de uma premiação, promovida pela empresa automobilística, FIAT, que abria concurso para iniciativas no campo da produção audiovisual, naquele ano. Contudo, as produtoras não foram contempladas nesse prêmio. Em suas memórias, Alex Cunha (2012) revela:

Um trabalho da Bem-te-vídeo e da SET que foi bacana é o *Murilo Frames*. De 12 poemas, a gente bancou a produção de dois pra entrar na concorrência da premiação da FIAT. Naquela época, a FIAT bancava projetos culturais, na área de vídeo, cinema, fotografia... Ficou sensacional o *Murilo Frames*. Um dos caras do Júri [do evento] contou para gente que o projeto era disparado o melhor, mas que três meses antes do evento havia acontecido um acidente com uma artista plástica em Belo Horizonte, que ela morreu atropelada, foi uma tragédia e o projeto da produtora dela acabou levando o prêmio. Uma coisa mais sentimental. Era um bom prêmio para produzir posteriormente. Então, o *Murilo Frames* ficou como um projeto de fazer esse resgate... Pedro Nava quem tinha razão: “Feliz do Paraibuna que está aqui só de passagem”. A gente é profundamente arraigado à Juiz de Fora e temos a memória visual da época, e a gente quis retomar isso. Mas, a gente não teve uma preocupação muito grande em preservar todo esse arquivo. Acho porque éramos muito jovens.

Na análise de nossas entrevistas, não encontramos outros trabalhos na vertente autoral, que pudessem ser investigados ou, melhor, explorados. Na memória dos proprietários da Bem-te-vídeo, a partir do ano de 1988 iniciar-se-ia a passagem para o desmantelamento das duas produtoras, com a saída de alguns envolvidos, como Alex Cunha. Em decorrência disso,

a venda dos equipamentos tornou-se necessária para a divisão dos capitais das empresas. O término das produtoras não foi um fato ligado a uma data específica, aos poucos cada um sentia a necessidade de vivenciar “outras aventuras”. Os interesses pessoais marcam a narrativa das personagens entrevistadas, salientando que o fim das produtoras representou uma ruptura natural. Como evidencia uma passagem do verso de Braulio Tavares: “O homem passa e fica a obra, eu não persigo o que falta, mas o que sobra” (*D’Lira*, 1984, s.p).

Nesse sentido, Hilda Rodrigues e Alex Cunha casaram, indo para Porto Seguro, Bahia, onde montaram o *Jornal do Sol*. Zé Santos ganharia uma bolsa de estudos, indo viajar para Cuba, realizando, em 1990, o videodocumentário *Carta a Cuba, Carta ao Brasil*, um diálogo entre cubanos e juiz-foranos sobre aspectos e curiosidades culturais de ambos os cenários. Mauro Pianta consolidaria sua carreira como cinegrafista, trabalhando em anos posteriores, na Rede Globo Juiz de Fora. Lo Campomizzi iria para Portugal e Sávio Camargos dedicar-se-ia à carreira como licenciado de Letras, tornando-se professor de português. Paulo de Mello permaneceria atuando nas discussões e nas promoções da produção cinematográfica, envolvendo-se com a produção de críticas e resenhas sobre filmes para jornais locais.

Frisamos que, segundo dados⁴² fornecidos pela Junta Comercial do Estado de Minas Gerais (JUCEMG), a empresa Bem-te-vídeo alteraria seus dados e o nome empresarial em 10 de março de 1988. Todavia, o cancelamento da inscrição empresarial só ocorreria em 25 de Fevereiro de 2010, em efeito da desatualização do cadastro junto à instituição.

⁴² Esses dados foram emitidos pela JUCEMG no dia primeiro de Junho de 2012.

4 UMA ANÁLISE FÍLMICA DO VIDEODOCUMENTÁRIO O BAR REDENTOR: FORA DESSE BAR O MUNDO É MUDO

O processo de análise do videodocumentário, *Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mundo* foi determinado pelo processo de uma decupagem de imagens, que foram transcritas, levando a cabo o trabalho sistemático de descrição sobre os elementos presentes na narrativa audiovisual, como cenários, planos, movimentos de câmera e artifícios estilísticos. Nessa “desconstrução” da narrativa, fragmentamos o vídeo, realizando uma leitura global de suas tomadas. Dessa forma, buscamos, na análise fílmica, analisar e interpretar o videodocumentário inserido em seu contexto de produção, no sentido de não apenas descrever o que as imagens e sons apresentavam-nos, mas especialmente compreender os significados que operavam em seu discurso.

A relação que se estabelece com o objeto de análise afirma-se pelo cruzamento com a subjetividade de quem o analisa, por isso, a análise fílmica não pode ser entendida como um fim em si mesmo (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994), mas sim como desdobramento sempre possível de novas interpretações. Dessa forma, por se tratar de um trabalho de pesquisa inaugural, a abordagem sobre o videodocumentário incide sobre uma leitura, que se utiliza da flexibilidade proposta pela análise fílmica, absorvendo ao longo do percurso metodológico perspectivas teóricas sobre cinema, documentário e televisão. Para isso, adotamos em nossa análise, o trabalho de pesquisadores em análise fílmica, como Jacques Aumont e Michel Marie, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété; em teoria sobre documentário brasileiro, como Francisco Elinaldo Teixeira, Fernão Pessoa Ramos, Cláudia Mesquita e Consuelo Lins e do roteirista e especialista sobre televisão e cinema, Doc Comparato.

Ao mergulhar no produto audiovisual da Bem-te-vídeo, desconsidera-se o encontro com o previsível, afinal buscamos também nos “aventurar-se pela cidade” codificada por enquadramentos de câmeras de jovens profissionais da comunicação, os quais se impregnam

das perspectivas e efervescências culturais e audiovisuais dos anos 1980. Dessa forma, na incursão sobre as narrativas do vídeo e a representação do Bar Redentor revisitamos a prática simbólica, a rede complexa, em que se articula o diálogo de pontos de vista, de épocas e de estruturas discursivas.

4.1 UMA REPRESENTAÇÃO DA CIDADE AFETIVA

O videodocumentário *Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo* tem exatamente 15 minutos e 38 segundos. O vídeo narra o último dia de vida do tradicional Bar Redentor, localizado no antigo prédio do “Thelegrafo Nacional”, que havia sido vendido para a construtora Alber Ganimi. No intuito de apresentar o cotidiano do bar, que entre a esquina da Avenida Rio Branco com a Rua Espírito Santo, na região central de Juiz de Fora, era espaço comum de trânsito para uma diversidade de indivíduos – “lugar de encontro”, “lugar à margem”, ou, lugar “aonde todo o mundo [vai]” (Depoente 8 do curtadocumentário, 1987) - entendemos que o videodocumentário representa o Bar Redentor como metáfora da cidade afetiva.

Nesse sentido, buscando apresentar esses aspectos, o videodocumentário logo na abertura recorre à apresentação de 10 imagens de arquivo, são fotografias⁴³, as quais têm suas características destacadas pelos movimentos de câmera. As fotografias foram realizadas pela fotógrafa, Lucinha Baião, e, apresentam-se como *vestígios*⁴⁴ daquilo que o vídeo deseja imprimir ao longo do desenvolvimento de sua narrativa.

A composição dessas imagens iniciais cria um esquema de direcionamento do olhar do espectador, que recebe informações sobre a estrutura física do prédio do bar. A primeira

⁴³ Imagens de arquivo, disponíveis para a visualização no Anexo L.

⁴⁴ O vestígio pode ser compreendido na linguagem fílmica, literalmente, “como uma sequência de impressões ou de marcas que a passagem de um ser ou um objeto deixa”. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 298.

fotografia é a da fachada, a câmera dirige o nosso olhar do telhado do prédio até uma janela superior da edificação, onde se encontra uma placa com o anúncio “Salas com garagem. Preço fixo”. Na segunda fotografia, um homem em pé na soleira da porta do bar parece conversar com outra pessoa, que está assentada na mesma soleira. Podem-se ainda visualizar pessoas em pé no balcão do bar e outras assentadas nas mesas.

Os primeiros personagens do bar começam a ser apresentados nas imagens quando, na terceira fotografia, o movimento de câmera na horizontal, sentido esquerda para a direita, mostra pessoas transitando pelo passeio central da Avenida Rio Branco. Dois transeuntes estão na esquina da Avenida Rio Branco com a Rua Espírito Santo. Sobre o bar pode-se ver uma placa - a mesma que aparece na primeira fotografia - e outra sobre o centro do prédio no sentido vertical - faz referência a Alber Ganimi Construtora. Há outra placa na horizontal através da qual se lê Alber Ganimi.

Nas sete imagens adiante do vídeo, as fotos buscam mesclar os rostos de pessoas que estão dentro do bar às características físicas e externas do mesmo, ressaltando as condições da velha construção arquitetônica. Eis que a música instrumental que acompanha as imagens tem sua acústica valorizada, surgindo em letras garrafais as palavras, bar e redentor. Em outro plano, como que escrito em um quadro negro e com giz, tem-se a frase: “Fora desse bar, o mundo é mudo”.

Se o giz e o quadro negro fazem referência ao cotidiano de bares e restaurantes, no sentido de que o quadro negro serve de espaço para os clientes saberem o que é da “ordem do dia” ou o que “tem para hoje”, o vídeo utiliza-se dessa rotina para criar um paralelo simbólico com o dia do fechamento do botequim, visto que “na ordem do dia” do vídeo está a despedida do bar.

Ao fim da abertura, que tem um minuto de duração do produto audiovisual, o VHS inicia sua narrativa, adotando planos subjetivos⁴⁵. A cidade passa a ser perseguida pelo olhar de uma personagem que percorre o Calçadão da Rua Halfeld, como uma pessoa comum que segue um trajeto banal em meio às outras pessoas, as quais parecem ir e vir na rua. As partes inferiores de alguns prédios são mostradas, nelas há marcas de panfletagens e lambe-lambes. Alguém acena para a câmera, como em um gesto de simpatia ou cumprimento, também, podendo ser um mero impulso do pedestre que acena para a câmera.

A voz *over*⁴⁶ acompanha o movimento da câmera subjetiva, que chega à Avenida Rio Branco. Ao atravessar a rua, a câmera continua perseguindo alguns lugares, como a porta do antigo prédio da prefeitura de Juiz de Fora. Já no passeio, as pessoas passam pela câmera, a personagem focaliza a subida da Matriz de Santo Antônio, a Catedral da cidade. A câmera desvia e “vê” um terreno do outro lado da Avenida Rio Branco, que parece sediar uma nova construção. Aproxima-se cada vez mais da esquina da Rua Espírito Santo, podendo naquele momento se avistar o Bar Redentor, as pessoas e a vida dentro do bar. Ao entrar no botequim, o garçom logo se aproxima da câmera, limpa a mesa, traz a cerveja. Um plano subjetivo sobre a mão da personagem, que ergue o brinde. Nessa caminhada, o narrador *over*⁴⁷ expõe:

⁴⁵ Três compreensões em torno do que seria plano: A imagem de filme é impressa e projetada em uma superfície plana: é a origem da palavra plano, que designa, portanto, o plano da imagem; A palavra plano pode ser considerada substituto aproximativo de quadro ou enquadramento, quando o mesmo permanece fixo em relação à cena filmada; Plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Por ser a tomada caracterizada por sua continuidade, o plano seria qualquer segmento do filme compreendido entre duas mudanças de plano. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 230. Aumont ainda defende que os planos subjetivos não podem ser meramente tratados como planos vistos pelos olhos da personagem. Para o teórico, “essas interpretações não têm qualquer validade geral; no máximo, testemunham a propensão de qualquer reflexão sobre o cinema para assimilar a câmera a um olho”. AUMONT, Jacques; OUTROS. **A estética do filme**. Ed. Papyrus Editora, 1995. p. 43.

⁴⁶ A voz *over* é que está fora-de-campo, que não se encontra nem dentro, nem fora do campo cênico e é deixada “errando na superfície da tela” (*id., ibid.*, p.300).

⁴⁷ No documentário clássico dos anos 1930 e 1940, a supremacia da voz *over*, que ficou conhecida como a voz *do saber* - pois deixava o ponto de vista do cineasta em primeiro plano - culminou em discussões que contribuíram para transformações do gênero documental ao longo do século XX. O documentário brasileiro, nesse sentido, a partir dos anos 60, buscou adotar uma postura mais independente e crítica, voltando seus olhos para o campo social. As problemáticas do meio urbano e rural no país e as péssimas condições de vida das classes populares trouxeram à tona “o outro da classe”, o que fecundou profundamente a história de nosso documentário, que busca, não raramente, dar visibilidade a esses questionamentos (LINS; MESQUITA, 2008, p.20). Dar voz a esse “outro” só foi possível mediante ao advento das técnicas de gravação de som aberto. Contudo, esse documentário, resultante de um arcabouço sociológico, acabou por submeter o ponto de vista dos marginalizados à fonte enunciativa: “Sempre como se o outro fosse uma espécie de não-inscrição ou de segredo indecifrável

É, seria bobagem, eu achar que hoje vai ser um dia comum nessas ruas iguais, dessa Juiz de Fora cada vez mais esquisita, esquecida, pisada, prensada, rodeada de prédios, uma pré-São Paulo de pessoas que mal se veem, que se falam no máximo por cinco minutos. Das despedidas eu sei de duas coisas, uma que são inevitáveis, a outra, que emocionam para burro! Pois é! Assim é que estou agora na despedida desse bar e que a cidade inteira já foi! Se não foi, já passou bem perto de ônibus, ou, sonhou... Sonhou que estava na esquina da Rio Branco com a Espírito Santo, tomando o melhor porre da sua vida. Mas, eu chego aqui sem a menor melancolia. Se tem algo que eu não perco é festa. E festa aqui nunca faltou... Redentor, Redentor, que todos os seus dias sejam hoje.

Sob o aporte da narrativa *over*, caracterizada pela impossibilidade de sua localização dentro do quadro cênico, Juiz de Fora recebe atribuições pela fala de uma personagem onipresente, que cria critérios de valor para questionar aquele momento de ruptura simbolizado pelo fechamento do bar. Acontecimento não isolado, mas envolto por outras transformações pelas quais a cidade atravessa em seu processo de crescimento vertical e adensamento populacional. Via narrativa, expressa-se uma espécie de desencantamento por essas mudanças, um lapso de nostalgia que se confronta ao próprio ato de celebração, ofertada pela voz *over*: “Redentor, Redentor, que todos os seus dias sejam hoje”.

Sem falsos escrúpulos, a voz de nossa personagem apresenta seu poder imaginário dentro da narrativa, traduz seu ponto de vista sobre aquela realidade, desnudando as motivações da mediação. Exemplo disso, encontra-se no trecho: “Dessa Juiz de Fora esquisita, esquecida, pisada, prensada, rodeada de prédios, uma pré-São Paulo de pessoas que mal se veem, que se falam no máximo por cinco minutos”, de forma que um painel de significados expõe-se a serviço de uma representação da “cidade de passagem”, a qual dispersa pessoas, pulveriza os locais de encontro, desagrega e recria novos espaços e formas de interação e sociabilidades.

que de repente, por uma via de uma iluminação súbita ou de desejo de interlocução, fornecesse o código de seu acesso” (TEIXEIRA, 2004, p. 63). Na década de setenta, o gênero documental amplia a perspectiva da tendência sociológica, a fim de inserir esse “outro de classe” na produção sentidos sobre sua própria experiência, de maneira a lhe dar condições para se assumir o discurso. As experiências dos cineastas de esquerda na produção documentária para o Globo Repórter nos anos 70 e a hibridização de formas narrativas e técnicas de confecção audiovisual corroboraram para novas vertentes nesse âmbito de criação no país em décadas posteriores.

Os mecanismos da *voz over* e dos planos subjetivos contribuem para a fabricação de interpretações sobre a Juiz de Fora dos anos 1980, ancorada sobre a ideia de voz crítica e única sobre a despedida daquela parte da cidade. Jacques Aumont e Michel Marie (2003) alertam que os planos subjetivos devam ser compreendidos na condição de recursos, uma vez que estes despertam a identificação por parte do espectador. Este vê na personagem da narrativa uma figura do que lhe é semelhante. Dessa forma, a subjetividade da fala de nossa personagem reforça-se sob a forma de um discurso de pertencimento sobre a cidade.

Se a *voz over* impregna-se com a exterioridade do argumento, ao longo da narrativa do vídeo, percebe-se que a subjetividade sob a força reguladora e única dissolve-se, a fim de alocar as vozes das personagens do bar para, de dentro do discurso, estabelecerem mecanismos conjuntos na construção de “suas memórias” e de sua (s) identidade(s).

4.1.1 O Bar Redentor: Histórias e imaginários sobre o “lugar do encontro”

Com o fim da narrativa *over*, o videodocumentário recorre à entrevista, contando com as narrativas de 20 personagens, que não são creditados, ou seja, cujos nomes não são revelados no VHS. Salientamos que a decupagem do vídeo, proporcionou-nos identificar a quantidade de tomadas utilizadas ao longo da construção do videodocumentário. Dessa maneira, em 128 tomadas, ele reúne depoimentos, imagens do interior do bar e de sua fachada, imagens de arquivo e charges. Fotografias que são creditadas ao jornalista fotográfico, Humberto Nicoline, e a fotógrafa, Lucinha Baião. As charges são do desenhista e cartunista juiz-forano, Bello⁴⁸.

Por meio da transcrição das imagens do videodocumentário, dimensionamos em média o tamanho dessas tomadas, como também a majoritária presença de tomadas, que continham

⁴⁸ Desenhista e cartunista juiz-forano, que faleceu recentemente. O Centro Cultural Bernardo Mascarenhas (CCBM), no mês de outubro de 2012, foi espaço para a exposição *Dois vezes Bello*. In: Tribuna de Minas, 02 de outubro, 2012.

mais imagens do que os depoentes e suas falas, simultaneamente, no enquadramento. Também nos foi possível quantificar o número de fotografias e charges e o tipo de planos mais adotados ao longo da edição do curtadocumentário. Para uma melhor apresentação dessas questões que recaem sobre a linguagem audiovisual, realizamos algumas tabelas, ofertando esses dados.

Tabela 1 - Descrição das tomadas utilizadas no videodocumentário

Tomadas	Número de tomadas	Intervalo de duração em média
Tomadas com Imagens	97	Entre 2 e 10 segundos
Tomadas com depoentes presentes	31	Entre 5 e 15 segundos

Tabela 2 - Tipo de enquadramento⁴⁹

Tipos De Planos	<i>Close-up</i>	Primeiro plano	Plano de detalhe	Plano de conjunto	Plano médio	Plano geral
Quantidade	37	26	21	18	8	5

Tabela 3 - Recursos imagéticos usados no videodocumentário

Imagens	Quantidade
Fotografias	7
Charges	8

Logo, na construção do *Redentor* percebe-se no dinamismo das tomadas curtas e curtíssimas uma maneira de unir as suas unidades dramáticas - as cenas - para a constituição

⁴⁹ As referências sobre os planos subjetivos e a própria definição de plano foram mencionadas, anteriormente, em outras notas de rodapé. Nesse sentido, esclarecem-se, aqui, as características dos demais planos discriminados na tabela criada para informar a adoção de planos ao longo vídeo. Entende-se, logo: Plano geral é aquele, que apresenta paisagens e cenários de dimensões expressivas, é um plano mais generalista, pois muitos elementos são dispostos; Plano de conjunto enfoca a ação de um grupo de pessoas/personagens; Plano de detalhe pode ser considerado um primeiríssimo plano, assim como o *close*, contudo, sua característica é realçar um aspecto ou um objeto isolado; Plano médio mostra um trecho de um ambiente, em geral, ao menos uma personagem está no quadro cênico, sendo focalizada da cintura para cima; Primeiro plano: mostra um único personagem em enquadramento mais fechado, focaliza o rosto da personagem da altura dos ombros para cima; *Close-up*, assim como o primeiro plano, o foco está no rosto da personagem, é denominado também de primeiríssimo plano, pois destaca a expressão da personagem, detalhando melhor aspectos físicos e psicológicos. AUMONT, Jacques; OUTROS. *A estética do filme*. Ed. Papirus Editora, 1995.

da história. É recorrente no vídeo o uso de elementos presentes na estética televisiva, destaca-se a utilização das imagens cobertas pela *voz em off* das personagens e do entrevistador, que podem ter ao fundo uma trilha musical ou o som ambiente, forma convencional nas matérias telejornalísticas. Dessa forma, no videodocumentário, a sucessão de imagens nos é devolvida pela agilidade da alternância das tomadas, absorvendo ao máximo as características físicas do bar, as peculiaridades de sua rotina e o comportamento de seus frequentadores, bem como recorta os aspectos mais relevantes do testemunho verbal dos entrevistados.

A entrevista gravada é um fator importante de comunicação dentro da narrativa do vídeo, afinal por meio da relação interpessoal estabelecida entre o entrevistador e o entrevistado nos é apresentado um rico enredo, no qual se revelam as emoções, sentimentos, intencionalidades do depoente, que através de sua fala e expressões corporais nos ambientam dentro da experiência ali compartilhada.

Como na conversa inicial do curta, na qual o entrevistador, o primeiro depoente e o garçom do bar estabelecem uma relação de reciprocidade, o enfoque está na relação entre as personagens, as quais no instante da gravação vivenciam uma experiência conjunta. Entre as tomadas 11 e 19, percebe-se que a cena busca apresentar características da rotina do bar, a subjetividade do entrevistado e sua interação com os demais personagens à sua volta, alternando *close-ups* e primeiros planos com plano de detalhe e plano de conjunto, a fim de contar a “lenda do bar”:

CENA 1
LENDAS DO BAR

[Primeiro Plano] DEPOENTE1: Aqui são quatro mesas...

[Plano de Detalhe] DEPOENTE1: A primeira mesa de mármore é da diretoria

[Plano de Conjunto] DEPOENTE 1: A diretoria é o grupo que se reúne do cotidiano naquela mesa de mármore.

[Primeiro Plano]: A mesa funerária, que é essa aqui...

ENTREVISTADOR (*off*): Mesa funerária?

[Plano de Conjunto] DEPOENTE 1: É, porque aqui morreram três pessoas. Beberam, saíram daqui e morreram.

ENTREVISTADOR (*off*): É?

[Primeiro Plano] DEPOENTE 1: As duas mesas neutras são essas, não tem problema.

[*Close-up*] ENTREVISTADOR: O amigo falou que tem uma mesa funerária?
 DEPOENTE 2 (garçom): A mesa funerária é aquela lá.
 [Primeiro Plano] DEPOENTE 2 (garçom): A do canto ali.
 ENTREVISTADOR: Por quê?
 [*Close-up*] DEPOENTE 2 (garçom): Porque de vez em quando o fígado de um vai embora nela. Ele fica ali só tomando, aí já era... (Risos).

A mediação do entrevistador no videodocumentário ocorre sob o suporte da *voz off*, interagindo com os frequentadores do bar sem, contudo, divulgar sua imagem. Todavia, na tomada 17, quando em um suposto “mau” enquadramento da câmera tremida, o perfil de José Santos, diretor do curta, é revelado. “Amadorismo” presente na câmera tremida que de certa forma induz à ideia do corpo a corpo com o real, à confrontação da câmera com acontecimento aqui e agora e à relação entrevistador e entrevistado, o que novamente subsidiam aspectos do jornalismo televisivo e devolvem a experiência com o imediato e atual.

Contudo, para além da autoridade do “ator (apresentador)” (MACHADO, 2006, p. 22) do telejornal que, controversamente, imputa sofisticação e naturalização ao seu discurso, no curta tem-se no entrevistador-realizador uma forma de dispensar formalidades, fixações e marcações sobre o texto e imagem, com a finalidade de respeitar as modulações presentes no momento da representação. Uma entrevista sim, porém com características de conversa solta.

Nesse sentido, na segunda cena, o típico “bebum” é entrevistado. Em seu depoimento, o mesmo faz um apelo ao desaparecimento do seu irmão. Distintamente dos demais depoentes, sua fala não possui uma relação direta com a questão sobre o fechamento do bar, sequer apresenta opiniões ou lembranças sobre o local. Enquadrado em primeiro plano, o bêbado irrompe em seis tomadas do vídeo, sendo que o assunto em torno do sumiço do seu parente repete-se na sua fala redundante, emergindo como mecanismo de ruptura no discurso e na linearidade das cenas e dos demais depoimentos, ao longo do curta. O uso do *leitmotiv*⁵⁰, apresentado por meio da repetição das cenas com o “bebum”, possui um valor simbólico,

⁵⁰ O termo *leitmotiv* configura-se como um tema recorrente empregado em determinadas personagens, é um motivo pequeno, repetitivo e rapidamente identificável. O *leitmotiv* pode, desde o início de seu aparecimento, determinar uma leitura para cada personagem, de suas funções e personalidades (ZANI, 2009).

contribuindo ademais para a estruturação do ritmo da narrativa, principalmente, por seu efeito de comicidade. No depoimento observa-se:

CENA 2
APELO DO BÊBADO

[Primeiro Plano] (Música Instrumental) DEPOENTE 3: Queria fazer um apelo aí sobre um apelo do meu irmão... Ja... Geraldo Oliveira “Oliva” da Silva (som ambiente).

Além disso, o enquadramento em primeiro plano contribui para a evidenciação de comportamentos, de estados emocionais, como também do estado alcoólico do frequentador do bar. Este, que é representado como lugar de consagração dos prazeres, da evasão e de um apelo íntimo. Afinal, diante da turbulência das cidades, em que ruas, publicidades e multidões parecem tragar o sujeito comum, sua autodefesa é o anonimato e a atitude de reserva. Na mesma medida, em que esse indivíduo encontra no recôndito de seu lar, ou, nos cabarés e bares, a estetização de modos de ser e viver, ou seja, a escolha por estilos de vida, por meio da apoderação de formas de consumo simbólico (OLIVEIRA; ALMEIDA; ALENCAR, 2010). Dessa maneira, do que nos apropriamos ou o que consumimos responde a que viemos e quem nós somos (BARBERO, 1997).

O curta ambiciona apresentar essas questões e a diversidade característica daquele espaço de interação. Por meio do estado latente das tomadas nos são devolvidas percepções variadas, que estão presentes nos depoimentos, bem como nas imagens de arquivo do vídeo. Com a adoção de fotografias em preto e branco há uma tendência a denunciar o coletivo, buscando sublinhar aspectos da memória do lugar, sua rotina e seus frequentadores, como também a necessidade de frisar aspectos que estavam ausentes na representação das imagens realizadas no instante da gravação. Nesse sentido, entre esses aspectos destaca-se, por via das fotografias⁵¹, o domínio pelos *punks* do espaço da esquina da Avenida Rio Branco com a Rua Espírito Santo. Aproveitando-se da fala do depoente 4, na terceira cena do curta, o fluxo

⁵¹ Imagens de arquivo, disponíveis para a visualização no anexo L.

audiovisual é tomado pela alternância entre imagens de arquivo e planos de detalhe, que reforcem essa apropriação da esquina pelo público *punk*:

CENA 3
A APROPRIAÇÃO PUNK DA ESQUINA

[*Close-up*] DEPOENTE 4: Isso aqui já é um bar tradicional, antigo, todo o mundo vem.

[Plano Geral] Foto dos punks na porta lateral na Esquina da Avenida Rio Branco com a Espírito Santo (música de fundo um rock *punk*)

[Plano de Detalhe] Vitral quebrado da janela, onde lê-se: “Dos punks para o nordeste”; JF; ditadura (música de fundo um rock *punk*).

[Plano de Detalhe] Porta velha, onde lê-se: “Punk” (música de fundo um rock *punk*).

[Plano Geral] Foto dos punks na porta do bar, na esquina da Rua Espírito Santo. Aparece toda a lateral do bar como também suas placas (em cima da porta lateral) e a que se encontra na frente do bar (não é placa, é uma especial de letreiro) (música de fundo rock *punk*).

[Plano de Detalhe] Pichação, onde lê-se: “Foda-se burguesia!” (música de fundo rock *punk*).

Dessa maneira, recorta-se a esquina da Avenida Rio Branco com a Rua Espírito Santo, a fim de articular os significados criados pelas fotografias, que emolduram um possível sentido sobre o lugar como espaço de confrontação de formas de ser, que é apresentado-nos não somente pela força do testemunhal, mas principalmente pelo recurso da imagem, visto que uma representação não é uma realidade observável, é um conjunto expressivo que se organiza através dos relatos, das imagens e da narrativa.

No *Bar Redentor*: *Fora desse bar, o mundo é mudo*, a interação entre entrevistador e entrevistado está acoplada à produção de retratos instantâneos. A majoritária presença de *close-ups* e de primeiros planos no vídeo versa sobre o fato de que os enquadramentos adotados buscam elucidar a singularidade de cada personagem, a qual escolhida para narrar sua vivência naquele ambiente, contribui com a construção do pilar argumentativo do videodocumentário, que reside na apresentação da memória daquele pedaço da cidade - espaço demarcado em que se insere o bar, na qualidade de lugar de encontro entre pares e afins ou, entre desconhecidos que se reconhecem por meio de interesses comuns, tais como entretenimento, “troca de ideias” e evasão.

Os tipos de planos adotados no videodocumentário, leva-nos a fundamentar o que seja o enquadramento de imagens dentro da narrativa. Dessa maneira, é importante explicar que enquadramento determina a escolha do que estará presente ou não na imagem, ou seja, é uma forma de delimitação, um recorte, que define como serão abordadas as personagens, os objetos e o espaço, conhecido por cenário. Os enquadramentos⁵², portanto, permeiam as noções de inclusão e exclusão, posto que os ângulos, o posicionamento de câmera, fazem parte da escolha subjetiva do diretor da gravação e do *cameraman* e das potencialidades dispensadas pela câmera. Assim, o quadro escolhido poderá fazer parte de vários outros quadros, tornando o reenquadramento uma ação sempre possível, que dependerá dos interesses ou intervenções da mediação em contato com a cena “real”.

A presença dos *closes-up*, ou, dos primeiros planos, inserem-nos no mundo das personagens do curta. O recurso da entrevista colabora para que sejam explorados aspectos íntimos dos depoentes, como ressaltado anteriormente. Afinal, como nos explica Eduardo Coutinho (2006, p.193), a entrevista na narrativa documental é importante porque nos fornece a possibilidade de conhecer o universo particular do entrevistado, como aquilo que está ao seu redor, por isso sendo “essencial saber o que diz a boca, o que dizem os olhos, ombros, porque tudo fala”.

Frisamos essa explicação a partir também das considerações de Martí Freixas (2012, s.p), que expõe:

Ao registrar un rostro, salen a relucir emociones, estados anímicos, intenciones y pensamientos y, por tanto, se transporta al espectador desde el reino exterior del espacio hasta el reino interior de la fisionomía y la psicología. Aparte de proporcionar información audiovisual sobre que dijo una persona, sobre su rostro y expresión facial, las imágenes y los sonidos grabados durante una entrevista también revelan los gestos, las posturas y la entonación vocal adoptados durante la intervención.

⁵² O ato de enquadrar surge no cinema como designação para o conjunto do processo mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que tem um certo campo visto de um certo ângulo. Além disso, a profissão do câmera (*cadreur/cameraman*) significam “aquele ou aquela que tem o olho na câmera e cujo olhar verifica o enquadramento” AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 98.

Nesse sentido, durante as mediações do entrevistador, os pontos de vista sobre o fechamento do bar, sobre a cidade, o “progresso” e a memória são recorrentes. O tom de intimidade entre o depoente e o entrevistador, não raro, mostra-nos estreitamento da relação entre ambas às partes. Perguntas surgem como se respostas fossem prontamente esperadas pelo entrevistador, o que sugere uma interferência preconcebida pelo entrevistador-realizador ao longo da entrevista, conforme apontamos na quarta cena do curta, abaixo transcrita, quando o quinto depoente (Carlos Carrera) opina:

CENA 4

A DESATIVAÇÃO DO BAR PARA SEDIAR A NOVA CONSTRUÇÃO/ A QUESTÃO DO PROGRESSO E DA MEMÓRIA

ENTREVISTADOR (*off*): Carreira, acabando, que pena né! (irônico).

[*Close-up*] DEPOENTE 5: Pois é, acabar com o ponto de encontro da rapaziada. Progresso!

ENTREVISTADOR (*off*): Progresso? (irônico)

[Plano Médio] DEPOENTE 5: Eles falam que é, né!

ENTREVISTADOR (*off*): Juiz de Fora tá acabando, né?

DEPOENTE 5 (*off*): Tá..

[*Close-up*] DEPOENTE 5: Tá ficando sem memória.

Por conseguinte, compreendemos que o *Bar Redentor* sedia a concepção híbrida, na qual, a pessoa do realizador também é uma personagem que protagoniza o papel de caçador de informações ao longo da construção da narrativa ancorada na fala em primeira pessoa. Os *videomakers* vivem a história (sendo dela personagens), para contá-la (enquanto realizadores) (LINS; MESQUITA, 2008). Logo, por meio da entrevista, pistas sígnicas são oferecidas a ponto de nos inserirem em uma subjetividade tangível no processo de produção, que denota os efeitos da intervenção da agência mediadora.

Nos depoimentos há, explicitamente, a apresentação de elementos que circunscrevem a afetividade com o botequim, o qual não é um “mero bar”, é o canal de ligação entre pessoas, que, amigas ou não, estabelecem uma relação, que está para além da questão da mobilização em prol da preservação do espaço arquitetônico. Na cena 7, o depoente, enquadrado em

primeiro plano, assume esse discurso em defesa da permanência do bar como lugar de afetividade, como demonstra o trecho:

CENA 7
DEFESA DO LUGAR DE AFETIVIDADE

[Primeiro Plano] DEPOENTE 7: Um prédio desses, não é só o valor arquitetônico é também pelo lado afetivamente, entendeu? E a afetividade, essa coisa de relação entre pessoas em determinado lugar, eles não destroem (som ambiente do bar).

Discursos aos quais se imbricam a questão da memória e das afetividades no mesmo fluxo narrativo audiovisual. Nesse sentido, na cena 14, o rosto enquadrado da depoente 8, em um super *close-up*, é mecanismo para misturar os sentimentos íntimos da personagem à ideia de lembrança, que é representada pelas imagens de arquivo⁵³. Estas, que irrompem como feixes, lapsos de uma rememoração sobre as vivências dos frequentadores no bar. Essa cena é emblemática dentro da narrativa documentária, pois nela reside o conflito da trama, localizado na questão em torno da afetividade com o lugar, como a construção arquitetônica e referência da memória da cidade, como também do término das atividades do bar como um fator de rompimento de sociabilidades formadas naquele ambiente. Além disso, a musicalidade é outro elemento que reforça essa aura nostálgica desse quadro cênico. O samba de Chico da Silva, *Tempo Bom*, ganha tom de despedida na voz em *off* do depoente 8 (Beatriz/Beá), que sob a passagem de fotografias em preto e branco, “canta outro tempo”, evocando a experiência passada:

CENA 14
BEÁ CANTA *TEMPO BOM* - IMAGENS DE ARQUIVO

[*Close-up*] DEPOENTE8: Casa da gente, tempão que a gente bebe aqui todo mundo. Todo mundo se encontra. Telefone, recado, roupa, tudo aqui. Acabou! Não tem mais onde se encontrar, porque bar não se substitui né!

DEPOENTE 8 (*off*): Aqui não substitui.

[Plano Geral] Foto do primeiro depoente e de um rapaz de óculos escuros

DEPOENTE8 (*off*): Quer que eu cante uma coisinha?

ENTREVISTADOR (*off*): Canta!

DEPOENTE8(*off*): Que tempo bom, que não volta nunca mais.

[Movimento de câmera da esquerda para a direita] Foto de moças sorrindo em torno de uma mesa com outras pessoas em pé.

⁵³ A imagem de arquivo, foto do homem sorrindo encostado no balcão, pode ser visualizada no Anexo M.

DEPOENTE8(*off*): Não volta...

[Plano Geral] Foto de homem sorrindo encostado no balcão, ele está de óculos escuros e usa chapéu.

[Movimento de câmera da esquerda para a direita] Foto de pessoas em volta de duas mesas. Criança no colo de um homem de um lado e umas pessoas se abraçando do outro lado. Há duas moças e um rapaz.

DEPOENTE8(*off*): Nunca mais, não volta mais...

[*Close-up*] DEPOENTE8: Que não volta nunca mais...

Ao analisar as imagens, percebemos que elas tratam dessas questões de foro intimista, como também têm por finalidade abordar a ambiência do bar. E para isso a adoção de planos de detalhe soma-se a esse processo, além de ser um recurso que se adéqua perfeitamente às possibilidades de intervenção com o VHS. Dessa maneira, os objetos apresentados no vídeo, que vão de copos, de pés de mesas, de pés e mãos que se movem, de frases pichadas na fachada do bar às janelas de vidros quebrados, são importantes fatores para mostrar as características do botequim, visto que atuam como instrumentos que reforçam os argumentos das personagens e o próprio pilar argumentativo do curta, como na sequência das tomadas 67 e 68 - cena 19 – abaixo destacada, em que o depoente 11, um estrangeiro com sotaque em espanhol, opina sobre o fechamento do bar:

CENA 19

DISCURSO ANTICAPITALISTA

ENTREVISTADOR (*off*): O que cê acha do bar fechar?

[*Close-up*] DEPOENTE11: Eu acho que é um “imbecilismo” do capitalismo que tende a fechar donde la gente jovem e la gente moderna reúne para bater um papo. É o pior (...).

[Plano de Detalhe]: Pichação, onde lê-se: “Salve-se”.

DEPOENTE11 (*off*): (...)Inimigo que se tem no capitalismo.

A fala do depoente 11 apresenta-se sob a retórica anticapitalista urgente, sem saída e direta, como o “Salve-se” presente na pichação, enquadrada pelo plano de detalhe. Este, que focaliza o ponto de vista da personagem e reverbera o argumento proposto no videodocumentário, no que se refere à defesa do patrimônio afetivo. Colocam-se em questão, as motivações capitalistas para a derrubada do prédio, que aloca o bar, a memória da cidade, na qualidade de vestígio arquitetônico e cultural. É a crítica ao capitalismo, que “pode

suportar ou mesmo exigir alguma heterogeneidade, mas encaixada, desativada, posta a serviço de seus axiomas” (CAIAFA, 2007, p.128), renegando, logo, a experiência aberta e coletiva que restaura, constantemente, os processos subjetivos e a imprevisibilidade do encontro com o diverso.

No esforço de equilibrar depoimentos reivindicatórios ou, de caráter mais emotivo, o curtadocumentário fornece meios para se quebrar uma possível dramaticidade, que a temática do vídeo poderia desenvolver. Esses meios ligam-se principalmente à inserção de charges ao longo da narrativa documentária. Como exemplo, ao término da fala do depoente estrangeiro, cena 19, uma charge aparece em plano geral. Em seu conteúdo a frase: “Enquanto isso no Brasil”. Junto à mesma, tem-se a imagem da bandeira brasileira, que é acompanhada pelo hino nacional instrumental.

Vale dizer que o uso das charges passa a se tornar mais frequente na narrativa do vídeo a partir da transição do período da tarde para o período noturno, evidente nas imagens gravadas pelo vídeo, após a cena 19. Afinal, o bar passa a alocar um número maior de pessoas que, conseqüentemente, estão mais alcoolizadas. E nesse sentido, as charges acabam por retratar essa questão, buscando a partir de caricaturas e efeitos sonoros contidos na passagem das mesmas, representar a despedida do bar também pela via da irreverência e do humor. Na cena 20, por exemplo, um plano de conjunto sobre um grupo de pessoas reunidas, que cantam a música⁵⁴ *Clube da Esquina n°1*, de Milton Nascimento, sugere um efeito nostálgico. Contudo, pela charge que aparece em seguida, o sentido da cena anterior acaba por ser neutralizado pela interferência do mecanismo estético, que por sinal, abusa da sonoridade do barulho de copos que caem no chão e da caricatura do garçom, o qual parece se desequilibrar.

Após a charge, na cena 21, tem-se a única fala divergente a respeito do fechamento do bar e a demolição do antigo prédio. Contrariamente a todos que defendem a permanência do

⁵⁴ Trecho da música *Clube da Esquina n°1*, de Milton Nascimento, retirado do vídeo: Noite chegou outra vez de novo na esquina os homens estão, todos se acham mortais... [dividem a noite, lua e até solidão neste clube, a gente sozinha se vê pela última vez à espera do dia, naquela calçada, fugindo para outro lugar].

lugar e das atividades do botequim, o depoente 12 alerta para o estabelecimento de novas formas de interação e de aproveitamento das transformações no espaço urbano.

CENA 21
EM DEFESA DO FECHAMENTO DO BAR

[*Close-up*] DEPOENTE12: Eu acho que tem que acabar mesmo, eu sou favorável a que Juiz de Fora assuma de vez seu caráter urbano sabe! Que esse negócio de ficar preservando prédio velho é coisa de reacionário. (Áudio ambiente, voz das pessoas no bar).

[Plano de Conjunto] As pessoas ao redor da mesa, pessoas sentadas e outras em pé brindam. Tem gente que está andando pelo bar.

DEPOENTE 12 (*off*) A ideia mesma é inventar novas formas de lazer e de (...) (Áudio ambiente, voz das pessoas no bar).

[*Close-up*] DEPOENTE12 (...) Viajar junto com o desenvolvimento para as outras coisas, desenvolvimento cultural em geral (Áudio ambiente, voz das pessoas no bar).

Entretanto, é prevalente a metáfora da cidade afetiva ao longo dos depoimentos, os quais na diversidade de alusões sobre o bar acabam por defini-lo como lugar à margem, ponto de convivência entre boêmios e cachaceiros, o que indica a centralidade da cidade nas formas de uso de seus espaços, em função dos comportamentos de seus indivíduos.

CENA 23
O LUGAR DOS BOÊMIOS

[*Close-up*] DEPOENTE14: Os boêmios vão ficar mais sem um lugar para curtir o álcool, o bom papo, olhar as mulheres bonitas passando... (som ambiente, voz das pessoas no bar, barulho de gaita).

Paralelo a esse espaço à margem, os entrevistados mostram que aquele espaço é ainda facilitador do “encontro”. E nessas afirmações, a “perda da memória” é o mote para defesa da permanência do botequim, como um dinamizador de vivências, histórias, canal de comunicação e da diversidade.

A linguagem audiovisual, conforme mencionamos, age como cúmplice das ações e pontos de vista de nossas personagens. O conflito da trama aqui é reforçado, diante do fato de ser inevitável o término das atividades do botequim. Na passagem abaixo, o imaginário sobre o bar é fabricado como parte de uma memória compartilhada em grupo, que é potencializada pelos sentimentos do depoente 15, enquadrado em *close-up*. É o que mostra o fragmento:

CENA 29

REDENTOR: PONTO DE ENCONTRO

[*Close-up*]DEPOENTE 15: Aqui era um ponto de encontro. Como acabou do lado de lá, vai acabar do lado de cá. Como é que vai ficar a memória da gente, entendeu? (som de gaita enquanto pessoas falam).

[Plano de Conjunto] Rapazes em volta de uma mesa, eles estão sentados, um toca violão e outro gaita.

DEPOENTE 15 (*off*): Das pessoas, dos acontecimentos. (som de gaita enquanto pessoas falam).

No videodocumentário, salientamos a importância das personagens na constituição do núcleo narrativo. São figuras que alimentamos com nossas identificações e, inevitavelmente, alimentam-nos seja pelos estranhamentos, percepções, reflexões, ou, identificações que despertam em nós. É importante ressaltar que a narrativa nos fala sobre quem são esses personagens por meio da forma como se apropriam de suas versões.

As personagens denotam certas características, as quais vão nos falar sobre quem são os frequentadores, que se relacionam no Bar Redentor e, conseqüentemente, sobre o que é esse bar. Não em vão, personagem e história vivem em uma interação perpétua.

Segundo afirma Doc Comparato (1998, p.125), podemos dizer que “as personagens são os seres mais sinceros, porque tudo aquilo que pensam expõe-no através da fala e tudo quanto sentem exprimem-no através das suas ações”. Afinal, são como as peças-chaves para a composição do ritmo e da unidade argumentativa do videodocumentário.

Nesse sentido, na análise de nossas imagens, consideramos em nossa seleção somente as personagens, que testemunham no curta, posto que acreditamos que a adoção da entrevista como processo de dinamização da narrativa teve por objetivo salientar a peculiaridade de cada fala protagonizada pelas personagens, a fim de criar uma rede de significados, proporcionadores de condições para se narrar a história. Dessa maneira, elucidamos os seguintes dados:

4-Tabela- Personagens

Personagens - depoentes	
Faixa etária (estipulada)	Quantidade
Entre 20 anos e 35 anos	16
Entre 50 e 70 anos	4
Sexo	Quantidade
Homem	19
Mulher	1

De acordo com a Tabela 4, percebe-se que a grande maioria dos depoentes são jovens adultos, e, somente, uma mulher (depoente 8- Beatriz/Beá) narra a sua experiência com o bar. Exceção e repetição que sugerem o botequim como território, predominante, masculino e frequentado mais por pessoas jovens, bem como nos sugere que o local representa uma abertura no que diz respeito às mudanças de comportamento.

Afinal, na representação das imagens, o bar é um espaço de fronteiras nada rígidas. Tanto é assim que ao longo das entrevistas não encontramos as típicas falas de autoridade, ou, equilíbrio entre pontos de vistas das fontes orais. Percebemos a presença de estudantes, bêbados, artistas, os “donos da poesia”, gente da festa e músicos. E a escolha de jovens por esse ambiente, retratada no vídeo, representa uma necessidade dos mesmos de transbordarem as molduras da sociedade, ao forjarem outras vivências e sociabilidades. Isto através de um comportamento por ora desafiador que se presta a uma resistência sobre modos pré-estabelecidos, a fim de se instituir códigos, pretensões, objetos de prazer e lazer próprios.

Na cena 32, o clima noturno envolve o ambiente, ouve-se pessoas falando alto, gaita e violão misturam-se a essa sonoridade, um rapaz jovem, enquadrado em *close-up*, explica-se, recitando versos da poesia de Manuel Bandeira, *Uma canção do Beco*⁵⁵. Sentimento de contestação unido à performance artística de nossa personagem, que altera palavras das

⁵⁵ Segunda estrofe da poesia *Uma canção do Beco*, utilizada pelo DEPOENTE 17: “Vão demolir esta casa, mas meu quarto vai ficar, não como forma imperfeita neste mundo de aparências: Vai ficar na eternidade, com seus livros, com seus quadros. Intacto, suspenso no ar.”

estrofes da poesia, adaptando-a ao cenário de despedida do Bar Redentor. Outras imagens são alternadas aos planos com o depoente em foco. Narrativa encoberta por imagens que buscam retratar o que os versos expressam:

CENA 32
POESIA DE MANUEL BANDEIRA/ O CLIMA NOTURNO DO BAR

(Som ambiente, pessoas falam alto no bar, som de gaita e violão)

[*Close-up*] DEPOENTE 17: Eu vou dizer com Manoel Bandeira: Vão demolir essa casa, mas ela vai ficar na eternidade com suas paredes, suas mesas, com seus loucos, com seus bêbados, com seus mendigos... Com os seus... É... (Esquece-se do verso) Aqueles que liberam sua sensualidade, sinceridade (...).

[Primeiro Plano] Um rapaz negro embriagado, levanta as mãos, como se dançasse.

DEPOENTE 17 (*off*): ... Aqueles nus vestidos (...).

[Primeiro Plano] Rapaz de cabelos encaracolados que vira um copo de cerveja.

DEPOENTE 17 (*off*): ... Neste ambiente de lucidez (...).

[Plano de Conjunto] As pessoas reunidas, as pessoas cantando, tocando violão, gente bebendo, confraternizando.

DEPOENTE 17 (*off*): ... De louca lucidez, que dará (...).

[Plano Médio] DEPOENTE 12 encostado no balcão, outras pessoas estão ao seu redor.

DEPOENTE 17 (*off*): Suspenso (...).

[Primeiro Plano] Rapaz negro de dentro do balcão serve as pessoas.

DEPOENTE 17 (*off*): No eterno momento, como um instante suspenso no tempo (...).

[Primeiro Plano]: Garotinha loira acena para a câmera.

DEPOENTE 17 (*off*): ... Que engloba a própria totalidade do tempo (...).

[*Close-up*] DEPOENTE 17: Juiz de Fora está com o juízo de fora.

Vale ressaltar que os espaços são informados por modos de habitar, de se relacionar e pelo uso que dele é feito. Uso, que pelas imagens realizadas pelo *videomakers* da Bem-te-vídeo, revelam o bar e a esquina da Avenida Rio Branco com a Rua Espírito Santo, não só como “meio” de quem passa, é também o “fim” para aqueles que a elegem como território, moldura estética, uma vitrine de estilos e amplos modos de ser. Assim, em detrimento da repetição, a esquina, que abriga o bar, é narrada como lugar de pluralidade, de identidade (s).

Explora-se o efeito particular da fala dos depoentes, a qual transmite o efeito único de suas expressões. Na junção dessas falas percebemos semelhanças, o que torna possível falarmos de identificações individuais e de grupo. Nesse sentido, cada personagem é determinada pelo reconhecimento que se tem das demais. Logo, frisamos que de dentro da narrativa elabora-se essa identidade coletiva, conta-se a história do bar por meio de pequenas

histórias, que esboçam o comportamento e a subjetividade do sujeito comum. “Cara a cara” com a metalinguagem, a história do vídeo sobre o Redentor fabrica discursos sobre a memória, alimentando-se dos fragmentos da mesma para poder, então, se narrar.

4.1.2 A memória como fator de mediação na narrativa audiovisual

No videodocumentário *Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo*, os *videomakers* da Bem-te-vídeo mediam a história do fechamento do bar, selecionam falas, elegem enquadramentos, a fim de mediar a memória do lugar. O processo de compartilhamento de valores, atitudes ou daquilo que se faz próximo ou distante entre estes produtores e os sujeitos representados, que fazem parte do emaranhado da vida cotidiana na cidade neste contexto, leva-nos a compreender como a experiência comum do vivido ou do território simbólico e/ou real compartilhado influem na construção de uma dada “realidade” e nas relações de pertencimento e identificação criadas pelo vídeo.

Tempo e lembrança são mecanismos relevantes para o vídeo, que busca unir a experiência de seus frequentadores ao fato futuro da sua inexistência, construindo uma história que narre a vida e a morte do bar. Percebe-se a transição entre dois eixos temporais, um ligado a nostalgia precoce encontrada nos depoimentos dos seus frequentadores que, ao acionarem as suas memórias, reconstroem histórias e possíveis imagens sobre a rotina do bar. No segundo momento, o bar não mais existe, a rua é o espaço para alocação das personagens, os quais celebram o fechamento do bar. Na gravação, a produção também é protagonista, os rastros da mesma esgotam-se nas imagens, o *making of* revela a interferência da mediação.

Segundo Andréa Barbosa (2012, p. 126), “o tempo permanece como meio eterno do fluxo da transitoriedade”. O sentimento da perda e o de comemoração interpenetra-se entre o

que o bar significou e ainda significa. Em ambas as divisões temporais do curta, “a lembrança é fator de coesão e identidade” (MARTINS, 2007, p. 4) desse grupo.

Devemos ressaltar que por via das imagens do *Redentor*, o conflito da narrativa, que se concentra no fechamento do bar, encerra-se quando as portas do bar são fechadas e restam apenas os murmúrios de lamento dos frequentadores que veem a porta central do bar sendo pouco a pouco abaixada pelo garçom. Fecha-se a imagem, até que tudo fique escuro. O clímax da história reside nesse fato, o término das funções do bar, que ao ter as suas portas fechadas, simbolicamente “morre” enquanto espaço de convivência.

O escuro (*fade*) que nos atinge na imagem cede ao próximo plano à descoberta lenta pelos espectadores de uma nova realidade. A imagem vai abrindo, o símbolo na placa da Alber Ganimi é o primeiro elemento que aparece, as pessoas andam pela rua, os carros descem a Rua Espírito Santo. Logo, a imagem compõe-se e pode ser vista a mesa de bar alocada na Avenida Rio Branco quase na esquina com a Rua Espírito Santo. No antigo edifício do Bar Redentor, outrora demolido, há contenções em volta da obra, que agora sedia o espaço, e uma placa grande, onde lê-se: Alber Ganimi. Na mesa, aparecem velhos frequentadores, o garçom e algumas crianças⁵⁶. Um plano geral oferta todas essas informações com o som ao fundo da música *Casca de Banana que eu pisei*, dos Novos Baianos, cantada pelos frequentadores.

Nessa interação entre frequentadores e produtores, bebida, violão e a música são recursos para se recriar um cenário semelhante ao encontrado no “velho” Bar Redentor. Pessoas bebem, reclamam que a produção não enche mais o copo, lamentam o fechamento, explicam que bebem para esquecer o término do bar. Enfim, na cena final, como demonstra o fragmento, celebram e brindam ao Redentor pela “última vez”:

⁵⁶ Fotograma do videodocumentário: Cena da reunião das pessoas em volta da mesa. Cor: Preto-e-branco, 1987. Pode ser visualizado no Anexo N.

CENA FINAL
DESPEDIDA DOS EX-FREQUENTADORES DO BAR REDENTOR

[Plano Geral] Todos brindam reunidos em volta da mesa, acima está a placa da Construtora da Alber Ganimi, no enquadramento, ela está sobre a cabeça dos frequentadores do bar (som ambiente, enquanto todas as pessoas envolta da mesa gritam: Éh).

Para fins do presente, para fins do passado, o Bar Redentor irrompe como o lugar de apoio para acionar lembranças, *lugar de memória* (POLLAK, 1992) dessas personagens. Nesse sentido, a articulação das vozes desses sujeitos, no vídeo, sugere uma dimensão maior, na qual, a memória individual é um fragmento preciso na constituição dessa memória de grupo. Conforme Halbwachs (1990), essa memória resulta da adesão afetiva do grupo e vem no sentido de reforçar pertencimentos, que se alargam sob a formação de uma comunidade afetiva.

Além disso, esses *lugares* assumem-se como elo para o reconhecimento de um recorte temporal, de uma geração, de uma forma de ser e estar no mundo: “De um lado, os ícones que uma comunidade institui, inventa, transforma lentamente para nomear um lugar, público ou privado; de outro, os comportamentos que deixam traços, índices de usos e são visíveis em cada rua, praça ou esquina” (FERRARA 2000, p.126 apud BARBOSA, 2012, p.39).

Explica Ricouer (2007, p. 413) que a “memória é um fenômeno sempre atual, um vínculo vivido no presente eterno”. Afinal, pode sempre se renovar, ganhar novas percepções, ser reinventada pelos sujeitos da ação. Nesse sentido, a lembrança sempre carrega intencionalidade, desmascarando a possibilidade múltipla de referências presente em cada ato de narrar dos indivíduos. Nesse sentido, se a narração descortina a experiência, revelando subjetividade, ela também se empresta à fabricação das imagens, denunciando em si uma forma de mediar “realidades”.

Mediação que, no curta *Bar Redentor*, tem nas lembranças de suas personagens matéria-prima para contar a história de pessoas comuns. Misturam-se repertórios particulares, assim

como funções do videodocumentário, que hibridiza formas visuais e artísticas para, dessa forma, representar o Bar Redentor, que é de cada um de seus personagens retratados no vídeo ou, pelas imagens, representados. Imagens, que direcionam nossos olhos para o cotidiano e para as formas de apropriá-lo. Isso deflagra-se em linguagem que recria imaginários sobre a cidade de Juiz de Fora e, por que não dizer, novos sentidos para sua identidade e memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa dissertação inicia-se questionando como a reflexão histórica contribui para a compreensão dos processos comunicacionais, visto que os mesmos são resultados de ações humanas e de um ciclo contínuo de invenções e aprendizagens que se acumulam e são perpassadas pela ordem do tempo. Nesse sentido, nossa prerrogativa principal concentrou-se em esclarecer como a produção audiovisual independente em Juiz de Fora, no contexto da década de 80, caracteriza um movimento, em que técnicas e tecnologias são adotadas e assimiladas por indivíduos que compartilham um universo comum de referências deflagrado em formas de realizar cultura e comunicação, conformando certas sociabilidades e marcas que se somam ao painel identitário local. Nosso estudo define a memória como instância mediadora capaz de nos fazer avaliar como as narrativas audiovisuais criadas pelos *videomakers* da Bem-te-vídeo recriam imaginários sobre o tempo e o espaço, a partir de imagens que se fixam em forma de rastros, transitando entre o passado e o presente e devolvendo-nos sempre uma cidade nova e possível de ser explorada, revisitada, ou seja, resignificada.

De certo que para alcançarmos nosso objetivo, em nosso primeiro capítulo, a partir de postulações dos Estudos Culturais, buscamos compreender como a identidade estabelece-se na constância das modulações e negociações travadas no interior da cultura. E de que forma a memória tem se tornado um agente importante para a redefinição das identidades no contexto pós-moderno. No intuito de apresentar essa questão, nossa investigação alicerçou-se nas referências bibliográficas, principalmente no trabalho de campo, recompondo dados e informações por meio de jornais dos períodos avaliados e das fontes orais. Ao trilhar a transição entre os séculos XIX e XX, revelamos a dinâmica das práticas comunicacionais voltadas para a produção de imagens em Juiz de Fora, o que nos levou a reconstruir a

memória audiovisual da cidade, conseqüentemente, aspecto salutar na sua formação identitária.

No segundo capítulo, reflete-se sobre o fenômeno do vídeo no Brasil, percorrendo as décadas de 70 e 80, mostramos a transição do vídeo como suporte eletrônico de manipulação performática dos videoartistas para a expansão de suas possibilidades estéticas, seus modos de produção e exibição, que a segunda geração, conhecida por *videomakers*, soube aproveitar a fim de intervir na linguagem televisiva. Pesquisando esses *videomakers*, elucidamos que os jovens profissionais do vídeo e suas produtoras forjaram uma forma inaugural de fazer vídeo, criando alternativas para o mercado de produção audiovisual. Formas originais que beberam da fonte do cinema e da TV, contribuindo para a disseminação de práticas experimentais independentes.

Na década de 80, assiste-se ao começo de um processo, no qual a recepção e a produção de mensagens transformam-se diante de uma cultura comunicacional através da qual o usuário da tecnologia passa a se tornar cada vez mais sensível e presente no processo de construção das narrativas. Resposta ao desenvolvimento de suportes ou de próteses técnicas que ampliavam o poder de manipulação individual no quadro de produção de mensagens, visto as facilidades de operação e de transporte dispensadas por esses equipamentos que surgiam no mercado consumidor.

Essa questão foi fundamental para o desenvolvimento de nosso terceiro capítulo. Certamente, as memórias orais analisadas fornecem-nos elementos de que a portabilidade ofertada pelo VHS permitiu aos jovens recém-saídos da universidade, que integravam a Bem-te-vídeo, interferirem no processo de constituição de imagens sobre Juiz de Fora. O vídeo condicionou uma forma moderna de registrar, em que som e imagem acoplados e gravados em fita magnética, resultavam em dinamismo na produção e no resultado imediato sobre o que haviam gravado. Fato aliado ao contexto da reabertura política no país, em que as

subjetividades assumiam-se diante de uma postura necessária e natural de fazer, de falar, mostrar, contestar, após duas décadas de silêncio, censura e repressão. No caso particular desses jovens produtores, a câmera significava a extensão de si mesmos, em suas formas de se expressar sobre o cotidiano, as práticas culturais e manifestações sociais. Ao narrar à cidade, narravam a si, o seu olhar individual sobre formas, experiências e o mundo ao seu redor, o que se conservou em suas vivências profissionais, na realização de conteúdos audiovisuais, em que o experimental, a improvisação e a postura juvenil orientavam o processo criativo e inventivo da produtora.

As memórias orais de nossos *videomakers* direcionam-nos para a reflexão sobre uma forma alternativa de se fazer comunicação fora da TV, ainda que a mesma permanecesse como um referente. Com recursos próprios e limitados, fizeram uma “TV” atípica e intermitente, a qual se constituía na elaboração e execução de um projeto. Como profissionais da comunicação, os integrantes da Bem-te-vídeo puderam fazer outros enquadramentos e recortes sobre a realidade juiz-forana, elegendo imagens e acontecimentos sob o crivo de critérios próprios.

Não em vão, buscamos no quarto capítulo analisar de que maneira o videodocumentário *O Bar Redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo* representa um ensaio afetivo sobre a cidade. As Teorias de Análise Fílmica e estudos sobre a estética do vídeo e do documentário contribuíram para que pudéssemos fazer a releitura dos elementos presentes no enredo do curta e, conseqüentemente, compreender de que maneira essa cidade está imersa no universo de imaginários e afetividades próprio de seus realizadores, mediadores da narrativa documentária. Por isso, Juiz de Fora não é uma cidade qualquer, é “a cidade do encontro”, da multiplicidade de vivências e experiências, da festa, da diferença que se esgota nos processos de identificação e formação da identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, teses, dissertações, artigos e sites

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. **História Oral: a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Editora Ática. São Paulo, 1989.

ASSOCIAÇÃO Cultural Videobrasil. Disponível em <http://site.videobrasil.org.br/>. Data de acesso: Dezembro de 2012.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. 3ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução: Marcelo Félix. Edições Texto & Grafa LTDA. Lisboa, 2009.

AUMONT, Jacques; OUTROS. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus Editora, 1995. Coleção Ofício de arte e forma.

BAER, Alejandro. **El testimonio audiovisual**. Imagen y memória del Holocausto. SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S.A. Príncipe de Vergara, Madrid, 2005.

BARBOSA, Andréa. **São Paulo cidade azul: Ensaio sobre as imagens no cinema paulista dos anos de 1980**. São Paulo, Alameda, 2012.

BARBOSA, Marialva Carlos; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional**. In: **Comunicação e Sociedade**. Disponível em: galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream. Data de acesso: 16 de março de 2010.

BARBOSA, Marialva Carlos. **Jornalistas, “senhores da memória”?** In: **Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**. Disponível em www.intercom.org.br/pesquisa/pesquisa. Data de acesso 22 de junho.

_____. **Percursos do Olhar: comunicação, narrativa e memória**. Niterói: EdUFF, 2007.

_____. **O presente e o passado como processo comunicacional**. In: **MATRIZES**. Ano 5- N°2. Jan/jun.2012. São Paulo, Brasil, p. 145-155.

BARROS, Cleyton Souza. **Eletricidade em Juiz de Fora: Modernização por fios e trilhos (1889-1915)**. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Programa de Pós- Graduação do Curso de História da UFJF. Juiz de Fora (MG), 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Editora Paz e Terra. São Paulo, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Jorge Zahar Editora, 1999.

BENJAMIN, WALTER. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. **In:** A ideia do cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

BENTES, Ivana. . Vídeo e cinema: Rupturas, reações e hibridismo. **In:** MACHADO, ARLINDO. Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro. Iluminuras: - Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

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

BHABHA, Homi K. **O lugar da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BORELLI, Sílvia Helena Simões; OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Vida na metrópole: comunicação visual e intervenções juvenis urbanas. **In:** PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo (orgs). Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas. Porto Alegre: Sulina, 2008.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: Editora: FGV, 2007.184p.

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. Editora Iluminuras LTDA. São Paulo, 2003.

_____. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. **In:** Opinião Pública. Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002, pp.40-53.

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2002.

CASTELLS, Manoel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer**. Petrópolis. Vozes, 2002.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **“Europa dos pobres”**: a belle-époque mineira. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 1994.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: O mais completo guia da arte e técnica de escrever para a televisão e cinema.** Ed. Revista atualizada com exercícios práticos. Rio de Janeiro. Rocco, 1995.

COUTINHO, Eduardo. Na altura do olho. **In:** WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (orgs.). História falada: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP, Museu da Pessoa, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CRUZ, Roberta Moreira S. Cortes e Recortes Eletrônicos. **In:** MACHADO, Arlindo. Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro. Iluminuras: - Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

DAYRELL, Joarez. **Juventude, grupos culturais e sociabilidade.** Disponível em http://www.cmjbh.com.br/arq_Artigos/ABA2004.pdf, data de acesso 12 de dezembro de 2012.

D'INCAO, Maria Angela. Modos de ser e viver: A sociabilidade urbana. **In:** Tempo Social; Rev. Social.USP, 4(1-2): 95-109, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo. Brasiliense, 2005, p. 24-55; 99-110.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo e Godard.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FARKAS, Solange. O Videobrasil e o vídeo no Brasil: uma trajetória paralela. **In:** MACHADO, Arlindo. Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro. Iluminuras: - Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

FECHINE, Yvana. O vídeo como projeto utópico da televisão. **In:** MACHADO, ARLINDO. Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro. Iluminuras: Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

FREIXAS, Miquel Martí. **Introducción al documental contemporâneo.** Impreso. Barcelona, 2012.

FURTADO, Fábio Fernando Fiorese. **Trem e Cinema: Buster Keaton on the Railroad.** São Paulo. Editora Cone Sul LTDA, 1998.

GONÇALVES, Raruza Keara Teixeira; MUSSE, Christina Ferraz. Narrativa e Identidade: Memórias Orais sobre o Cinema da Floresta. **In:** Anais eletrônico do XI Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Ponencias Alaic 2012. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B3BnwqKMhrtcNkRMTm9tWFh5Y3M/edit?pli=1>

_____. Patrimônio oral: memórias sobre o Cinema da Floresta e a Produtora de Cinema Regina. **In:** Revista Brasileira de História da mídia; vol. 1, n.1, out/2011 - mar/2012. Disponível em <http://www.unicentro.br/rbhm/ed01/artigos/08.pdf>.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Vértice. São Paulo, 1990.

HALL. Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora. 2006.

HALLAK, André. **O documentário perfurado**. Um estudo sobre as possibilidades de abertura e expansão do filme/videodocumentário. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes, UFMG, 2009. Disponível em www.bibliotecadigital.ufmg.br.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70**. Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Um eu encoberto. *Jornal do Brasil*, 1981. **In:** VENTURA, Zuenir; HOLLANDA; Heloisa Buarque de; GASPARI, Elio. *Cultura em Transito70/80. Da repressão à abertura*. Editora Aeroplano. Rio de Janeiro, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro. Ed. Aeroplano, 2000.

JUNGLE, Tadeu. **Vídeo e TVDO: Anos 80**. **In:** MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. Iluminuras: - Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: Edusc, 2001.

LACERDA, Gislene Edwiges de. **Memórias de Esquerda: O movimento estudantil em Juiz de Fora de 1974 a 1985**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2011.

LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. **Televisão e vídeo**. Jorge Zahar Editora. Rio de Janeiro, 1985.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro. Editora, Zahar, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Editora Zahar. Rio de Janeiro 2008.

LINS, Flávio; BRANDÃO, Cristina. **Cariocas do Brejo entrando no ar: o rádio e a televisão na construção da identidade juiz-forana (1940-1960)**. Juiz de Fora: FUNALFA; Ed. UFJF, 2012.

LONGHI, Jairo Tadeu. **Manual do Videocassete**. São Paulo. Summus, 1981.

MACHADO, Arlindo. **Arte do vídeo**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1988.

_____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

MACHADO, Arlindo. Notas sobre uma Televisão secreta. **In:** Televisão e Vídeo. LIMA; Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1985.

MACHADO, Arlindo. **Os anos de Chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)**. Sulina. Porto Alegre, 2006.

MACHADO, Arlindo; PLAZA, Julio. Artes e tecnologias. **In:** MACHADO, Arlindo. Os anos de Chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985). Sulina. Porto Alegre, 2006.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. **In:** _____. Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro. Iluminuras: - Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

MACHADO JR., Rubens. De cidadanias angelicais numa década perdida: Vagas e contra-vagas no cinema nos anos 1980. **In:** BARBOSA, Andréa. São Paulo cidade azul: Ensaio sobre as imagens no cinema paulista dos anos de 1980. São Paulo, Alameda, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial.** Rio de Janeiro. Zahar, 1982.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios as mediações** – comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 1997.

MARTINS, Estevão de Rezende. Tempo e memória: A construção social da lembrança e do esquecimento. **In:** Liber Intellectus, v. 1, nº 1, junho de 2007.

MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. **A produção independente na Televisão do interior: um caso de Bauru.** Professora do Departamento de Comunicação Social da UNESP-Bauru. Disponível em <http://www.sergiomattos.com.br/liv_tvregionais07.html> Acesso em: 28 de junho de 2010.

MENDES, Murilo. **A idade do serrote.** Editora Record, 1968.

MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. **In:** MACHADO, Arlindo. Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro. Iluminuras: - Itaú Cultural. São Paulo, 2007.

MORIN, Edgar. **A cultura de massas no século XX: O espírito do tempo I.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2011.

MOTA, Regina. **A Épica Eletrônica de Glauber.** Um estudo sobre cinema e TV. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2001.

MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora.** Juiz de Fora (MG): Nankin/Funalfa, 2008.

MUSSE, Christina Ferraz; RODRIGUES, Cristiano José. **Memórias possíveis: personagens da televisão em Juiz de Fora.** São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: FUNALFA, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, São Paulo. Papyrus, 2005.

NÓBREGA, Dormevilly. Juiz de Fora- sinais de uma história. **In:** PINHO, José Alberto Neves; DELGADO, Ignácio José Godinho; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro. Juiz de Fora: história, texto e imagem. FUNALFA Edições, 2004.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Estéticas juvenis: intervenções juvenis nos corpos e na metrópole. **In:** Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, vol.4. N.9. P.63-86, mar.2007.

OLIVEIRA; ALMEIDA; ALENCAR. Metrôpoles culturais juvenis: estéticas e formas de expressão. **In:** Anais do NP Comunicação e Culturas Urbanas do VI Encontro de Pesquisa da Intercom, 2010.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. História. **In:** Telenovela história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. Editora Brasiliense, 1994.

PASSAGLIA, Luiz Alberto do Prado. **A preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora: medidas iniciais**. Juiz de Fora (MG): Instituto de Pesquisa e Planejamento da Prefeitura de Juiz de Fora, s.d.

PEREIRA, Cláudia Matos. **Galeria de Arte Celina**: Lugar de memória e realização. Impresso, s.d.

PIMENTA, Carlos Roberta Pimenta. **A noite passada**. Funalfa, Juiz de Fora, 2000.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **In:** Estudos Históricos, v.2, n°.3, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **In:** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil Grande. **In:** LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. Televisão e vídeo. Jorge Zahar Editora. Rio de Janeiro, 1985.

PROCÓPIO, Gilvan. **Contracultura em Juiz de Fora nos anos 70**. Palestra concedida ao V Ciclo de Estudos do Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, no dia 26 de abril de 2012.

PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo (orgs.). **Ecos urbanos**: a cidade e suas articulações midiáticas. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?**. Editora Senac. São Paulo, 2008, p. 21-126.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves. **Mídia e Memória**: A produção de sentidos nos meios de comunicação. Mauad X. Rio de Janeiro, 2007, p. 15-34.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007, p. 130-134; 155-162; 198-210; 412-423.

RIBEIRO, Brênio Peters; ARANTES, Haydêe Sant'Ana; MUSSE, Christina Ferraz. "CEC-Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora": Um estudo de caso do cineclubismo brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. **In:** Anais da VI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife, 2011.

ROSTOLDO, Jadir Peçanha. **As expressões culturais e sociedade: O caso do Brasil nos anos 1980**. Universidade do Banco Corporativo do Brasil. Brazil, 2006. Disponível em <<http://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/149/137>> Acesso em: 05 de julho.

SACRAMENTO, Igor. **Depois da Revolução, a televisão: Cineastas de esquerda no jornalismo nos anos 1970**. São Carlos. Pedro & João Editores, 2011.

SANGLARD, Jorge. A essência de Juiz de Fora nos anos 80. **In:** NICOLINE, Humberto. JF anos 80 Fotografias. Juiz de Fora. Funalfa Edições, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003 p.245.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Luís Eduardo Potsh de Carvalho. **Estratégia Empresarial e estrutura comunicacional nas emissoras de TV brasileiras (1950-1982)**. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas. São Paulo, 1983.

SILVEIRA, Éder da Silva História Oral e Memória: a construção de um perfil de Historiador-Etnográfico. **In:** Revista Eletrônica da Ulbra São Jerônimo. vol. 01, 2007, HISTÓRIA, A.2.

SIRIMARCO, Martha. **João Carriço: O amigo do Povo**. Funalfa Edições - 204 p. Juiz de Fora, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. Tradição e Transformação. São Paulo, Summus Editorial, 2004, p. 07-80.

THOMPSON, Paul. Histórias de vida como patrimônio da humanidade. **In:** WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (orgs.). História falada: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP, Museu da Pessoa, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 17-43.

TRINTA, Aluizio Ramos. Televisão e formações identitárias no Brasil. **In:** LAHNI, Cláudia Regina; PINHEIRO, Marta de Araújo. Sociedade e comunicação: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro. Mauad X, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994. Coleção Ofício de arte e forma.

VENTURA, Zuenir; HOLLANDA; Heloisa Buarque de; GASPARI, Elio. **Cultura em Transito70/80**. Da repressão à abertura. Editora Aeroplano. Rio de Janeiro, 2000.

VENTURA, Zuenir. Onde se respira a liberdade. Revista Visão, 1979. **In:** VENTURA, Zuenir; HOLLANDA; Heloisa Buarque de; GASPARI, Elio. **Cultura em Transito70/80**. Da repressão à abertura. Editora Aeroplano. Rio de Janeiro, 2000.

_____. O vazio cultural. Visão*, 1971. **In:** VENTURA, Zuenir; HOLLANDA; Heloisa Buarque de; GASPARI, Elio. **Cultura em Transito70/80**. Da repressão à abertura. Editora Aeroplano. Rio de Janeiro, 2000.

VISCARDI, Cláudia M. R.; DELGADO, Lucília de A. Neves. **História oral: teoria, educação e sociedade**. Juiz de Fora (MG): Ed. UFJF, 2007.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **In:** Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

Material gravado em áudio

ALVARENGA, Alexandre. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em setembro de 2012.

AMERICANO, Álvaro. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em maio de 2010.

ASSIS, Márcio Alcântara de. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em junho de 2010.

BORGES, Valéria. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em setembro de 2012.

CAMARGOS, Sávio. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em agosto de 2012.

CAMPOMIZZI, Aloizio. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, janeiro de 2013.

CARRERA, Carlos. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em outubro de 2012.

CUNHA, Alexandre. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em maio de 2012.

DUTRA, Neusa. Entrevista concedida a Eduardo Chain, em julho de 2012.

ESTEVEES, Vanessa Veiga. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em julho de 2012.

MARTINS, Lúcio Paulo. Entrevista concedida a Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em setembro de 2012.

MELLO, Paulo de. Entrevista concedida a Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em abril de 2010.

MELLO, Paulo de. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em julho de 2012.

MOTTA, Paulo. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em novembro de 2012.

NICOLINE, Humberto. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em junho de 2010.

PIANTA, Mauro. Entrevista concedida a Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em abril de 2010.

PIANTA, Mauro. Entrevista concedida a Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em julho de 2012.

RIBEIRO, Gilvan. Entrevista concedida à Haydêe Sant'ana Arantes, em 2010.

RODRIGUES, Hilda. Entrevista concedida à Raruza Keara em maio de 2012.

SANGLARD, Jorge. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves, em maio de 2010.

SANGLARD, Jorge. Entrevista concedida à Raruza Keara Teixeira Gonçalves em outubro de 2012.

Jornais, revistas e arquivos virtuais

ABRE-SE hoje o II Festival de Cinema Brasileiro em JF. **Diário Mercantil**. Juiz de Fora, 1967, p. 01.

A CRIATIVIDADE supera a carência de recursos e abre a chance de um aprimoramento profissional. **Tribuna de Minas**. Juiz de Fora, 1984, p.6.

BAR REDENTOR: saudade que inspira vídeo. **Diário da Manhã**. Juiz de Fora, 18 de maio de 1987, p.1.

COM um Ato Institucional mais forte, Costa e Silva anuncia um novo estilo. 18 de Dezembro, 1968. **Arquivo Veja**. Disponível

http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_18121968.shtml. Data de acesso: setembro de 2012.

MENDONÇA, José Márcio. Primeiro festival de cinema brasileiro em Juiz de Fora. **Diário Mercantil**. Junho de 1966.

O SUPLEMENTO Cinema Efeitos e Animação. Revista de Domingo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1987.

PRODUTORA vence em BH e representa o vídeo. **Tribuna da Tarde**. Juiz de Fora, 02 de julho de 1987, s.p.

REVISTA de arte, política, literatura D'Lira. **D'Lira**. Esdeva Empresa Gráfica LTDA, Juiz de Fora, 1984. Bimestral.

VIDEO PRESS. **Jornal de Vídeo e Cinema**. Belo Horizonte. Ano I, nº4, 1987.

VÍDEO Redentor ganha prêmio em Maranhão. **Tribuna da Tarde**. Juiz de Fora, 03 de dezembro de 1987.

VILA, Caio. Festival de Cinema esvaziou-se no primeiro dia. **O Lince**. Juiz de Fora, 1967, p. 3.

Material audiovisual

Bem-te-vídeo Produções Culturais LTDA. Bar redentor: Fora desse bar, o mundo é mudo. 1987.

Bem-te-vídeo Produções Culturais LTDA; SET- Produções e Propaganda. Videoclip-poemas Murilo Frames, 1987.

ANEXOS

Anexo A

**MOSTRA DE JUIZ DE FORA
DO CINEMA SUPER-8**



 **Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage**
Sistema Operacional da Prefeitura de Juiz de Fora

PARTICIPAM NA MOSTRA OS SEGUINTE FILMES:

De Fernando Parizasso: *Um Confêio* (experimental, 2', somão, 1979). De Marcelo Mega: *Comida e Mucobãnia* (documentário, 21', rodado, 1979). De Antonio Walter Sosa Juniors e Antonio Gualter: *Contatos Imediatos do Ar* (exp., 15', somoro, 1979). De Antônio Moraes: *Passagem de Dourado-Orã* (exp., 15', somoro, 1979). De Antônio Moraes: *Passagem de Dourado-Orã* (exp., 15', somoro, 1979). De Antônio Moraes: *Passagem de Dourado-Orã* (exp., 15', somoro, 1979). De Maria Coimbra: *Via da Sarna* (doc., 10', a somoriar, 1978). *A Noite do Cão A Outra* (doc., 12', a somoriar, 1977). *Caravana 1977* (doc., 18', a somoriar) e *Caravana 78 - União de Santa Cruz* (doc., 10', a somoriar). De Gustavo: *Metorras* (doc., 41' a somoriar, 1977). De Dirceu da Silva: *Os Pêlois das Pêloissas* (doc., 4'48'', somoro, 1979). De Emanuel José Almeida da Silva: *Relatos Populares* (ficcão, 6', a somoriar, 1979). De Vercia Aldeida de Assis: *Elle no Sport* (reportagem, 20', somoro, 1979). De Flávia Cândido da Silva: *Malanduca* (exp., 6', somoro, 1978). *Orelis* (ficcão, 28', somoro, 1979). De Arthur Lobato Filho: *Exercícios de Atitude* (exp., 12', somoro, 1976/77). *Remédios* (exp., 2', somoro, 1977). *Império Arábica* (ficcão, 5', somoro, 1977). *Evolução Escuro Metáforas do Ser Humano* (ficcão, 20', a somoriar, 1976) e *Parânta - Jovo, Arrechos, Anuafatura* (doc., 20', a somoriar, 1978). De Antonio Walter Sosa Juniors: *Comida* (doc., 31', a somoriar). *O Carado e o Profano* (doc., 31', a somoriar, 1979) e *Orçamento Negro* (ficcão, 6'44'', somoro, 1979). De Sônia M. Jolin: *Um Tudo Tudo Anuafatura* (doc., 6', a somoriar, 1979). De Manoel Carneiro Filho: *Passagem de Dourado-Orã* (doc., 15', a somoriar, 1979) e *Imunização do Serrano* (doc., 15', a somoriar, 1979).

FOTUS FILMES PRESENTES
CNC 16.862.887/0000-05 CNC 61.592-0

 **Camargo Passos Ltda.**

Rua Halpelo, 754 - Ed. Balacap Juiz de Fora - Minas Gerais
Telefone 24-4887 3800 - Juiz de Fora
Minas Gerais

Cave
UM CURSO SUPERIOR

Acervo pessoal concedido pelo jornalista e cineasta: Marcelo Mega
Foto: Marcelo Mega


Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage
 Sistema Operacional da Prefeitura de Juiz de Fora

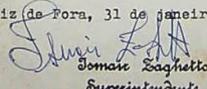
CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO

NOME: Marcelo Ferreira
Mega

participou da I MOSTRA DE JUIZ DE FORA DO CINEMA SUPER 8, realizada na sede da FUNALFA, nos dias: 18, 19, 20 e 21 de dezembro de 1979. O (s) filme (s) vencedores das categorias previstas: Melhores: Documentário; Ficção; Experimental (premição em filmes virgens super 8 com direito a revelação, oferta do Curso Cave e da Potus Filmes Presentes - co-promotores -), e, idem, ainda, da categoria especial: Melhor Filme da Mostra e Prêmio Especial do Júri; além das Menções Honrosas para: Melhores Fotografia e Montagem e Trilha Sonora, o Júri composto por Eugênio Malta, Neusa Lopes e Messias da Rocha, resolveu outorgar mais 2 Menções Honrosas e 2 Menções Especiais; premiações anunciadas no dia da Mostra dos Filmes Vencedores, 31/01/80.

FILME (s) Documentário: "Longada e Bocambique"

PRÊMIO (s) xx xxxxxxxxxx

Juiz de Fora, 31 de janeiro de 1980

 Daniel Zaghetto
 Superintendente

Acervo pessoal de Marcelo Mega.

Foto: Marcelo Mega

Anexo B

DE MINAS JUIZ DE FORA, SÁBADO, 15 DE DEZEMBRO DE 1984



MUNICAÇÃO
atividades supera
falta de recursos
e dá chance

Oswaldo Calzavara



Edição do Jornal Tribuna de Minas, 15 de dezembro de 1985 / 1º Parte do jornal.
Acervo pessoal concedido por Vanessa Esteves em agosto de 2012.

COMUNICAÇÃO

A criatividade supera a carência de recursos e abre a chance de um aprimoramento profissional

Eles adoram televisão (e querem atuar neste setor como profissionais). Consideram, por exemplo, que a linguagem do jornalismo e das novelas de televisão ainda são evoluções das técnicas do rádio, acrescidas de recursos áudio-visuais, e dizem que o vídeo-clip (pequenas visualizações de canções musicais) é a primeira produção já com uma linguagem moderna de TV: rápida, comercial e de massa.

Eles (Aloísio Campomizzi, Vanessa Esteves, Márcia Rodeira Bechara, Alexandre Alvarenga, Luciano Cabral e Paulo de Mello Campos) são alunos do 7º período do Curso de Comunicação da UFJF, que, dentro do Estágio em Televisão (Produção e Edição), realizaram um vídeo clip, com o grupo local **Mercurio Cromo**, superando todas as dificuldades técnicas de realizar um projeto nos estúdios do Curso de Comunicação.

— A idéia surgiu da vontade de realizar alguma coisa diferente dos noticiários feitos normal-

mente. Queríamos algo mais divertido. Conhecíamos o **Mercurio Cromo**, o grupo estava disponível, tem uma música forte que permite dar pique ao vídeo-clip, então realizamos um trabalho com a música **Sonhos em Cores Verdes**, evitando que o clip fosse apenas uma transcrição do que diz a letra da música.

Gravado no estúdio do Departamento de Comunicação, o clip intercala cenas do grupo tocando na letra da música. O material utilizado foram três gravadores de vídeo, duas TVs, uma câmara VHS, um microfone e som em play-back. "Não houve condições de fazer cortes e nem de editar as imagens, pela ausência de editor e mesa de corte. Uma contradição, já que estes elementos são básicos da linguagem de televisão.

Nós sabemos que o projeto do curso é comprar uma boa aparelhagem, mas depois de construir o novo prédio. Então, é tudo muito demorado, e enquanto is-



Mercurio Cromo: um grupo de rock disponível e com pique para dar um movimento especial ao trabalho da equipe

so quem está formando em rádio e televisão fica sem condições de ter uma formação um pouco mais aprimorada. Não adianta ficar chorando sem fazer nada. Nós reclamamos melhores condições, mas estamos realizando algumas coisas.

Para os alunos, a carência de equipamento impede a realização de "projetos mais criativos, além de existir uma perda da qualidade de imagem e som". A reivindicação, no momento, é um gravador portátil e uma me-

sa de corte, para poder realizar gravações externas e para dar uma finalização melhor aos trabalhos.

Falando sobre esta situação, o professor Adilson Zappa explica que já foi reivindicado todo este material junto à Pro-Reitoria de Planejamento, e existe um projeto de implantação em 85. "Mas, tudo deve ser feito gradativamente, pois, pelo currículo novo, existe um prazo de três a quatro anos para ir aparelhando o curso". Zappa ainda

explica que estão existindo certas polêmicas quanto aos quesitos exigidos pelo novo currículo (terminal de telex, vídeo-texto, etc) que são coisas que nem os jornais têm.

— Já foi feito o pedido de um estúdio completo para o curso de Comunicação e que deverá ser implantado no ano de 85, de acordo com o convênio MEC/BID. O pedido já foi aprovado e está na dependência de verbas. Outro problema é que como o material é importado existem algumas complicações até que ele se torne possível.

O próximo projeto dos alunos agora é realizar um clip com o grupo **Beatles Forever**, um musical com entrevistas, fotos, e intercalando material do conjunto inglês com o grupo local.



Equipe: superando as dificuldades técnicas, os alunos do 7º período realizaram um video clip com o Mercúrio Cromo

Oswaldo Calzavara



Mercúrio Cromo: um grupo de rock disponível e com pique para dar um movimento especial ao trabalho da equipe

ÃO
ra
SOS
nto

amos algo mais di-
neciamos o Mercú-
grupo estava dispo-
na música forte que
ique ao vídeo-clip,
amos um trabalho
a *Sonhos em Cores*
ndo que o clip fosse
transcrição do que
música.

no estúdio do De-
le Comunicação, o
cenas do grupo to-
magens da garota
etra da música. O
lizado foram três
e vídeo, duas tvs,
VHS, um microfo-
n play-back. "Não
ões de fazer cortes e
ur as imagens, pela
dutor e mesa de cor-
radiação, já que es-
são básicos da lin-
levisão.

nos que o projeto do
rar uma boa apare-
depois de construir

so quem está formando em rádio e televisão fica sem condições de ter uma formação um pouco mais aprimorada. Não adianta ficar chorando sem fazer nada. Nós reclamamos melhores condições, mas estamos realizando algumas coisas.

Para os alunos, a carência de equipamento impede a realização de "projetos mais criativos, além de existir uma perda da qualidade de imagem e som". A

sa de corte, para poder realizar gravações externas e para dar uma finalização melhor aos trabalhos.

Falando sobre esta situação, o professor Adilson Zappa explica que já foi reivindicado todo este material junto à Pró-Reitoria de Planejamento, e existe um projeto de implantação em 85. "Mas, tudo deve ser feito gradativamente, pois, pelo currículo novo, existe um prazo de três a quatro anos para ir ane-

explica que estão existindo certas polêmicas quanto aos quesitos exigidos pelo novo currículo (terminal de telex, vídeo-texto, etc) que são coisas que nem os jornais têm.

— Já foi feito o pedido de um estúdio completo para o curso de Comunicação e que deverá ser implantado no ano de 85, de acordo com o convênio MEC/BID. O pedido já foi aprovado e está na dependência de verbas. Outro problema é que como o material é importado existem algumas complicações até que ele se torne possível.

O próximo projeto dos alunos agora é realizar um clip com o grupo Beatles Forever, um musical com entrevistas, fotos, e intercalando material do conjunto

Anexo C

Empresariado acha inoportuna
 A greve dos metalúrgicos da indústria de uma ruptura do estado do direito que poderia tumultuar o processo de transição.

Schmithals defende nova
 máxi e fim da moratória

Bresser pede compreensão à imprensa
 Ele na casa de São Paulo, o ministro não quis dar entrevista

Microempresas iniciam mobilização para dia 17

Seminário discute a segurança e proteção

A Gente & Empresa
 João Góes

Interferência?

Polis em festa

As dívidas

Presidência

Brasil-Argentina

FELIZ ANIVERSÁRIO, JUIZ DE FORA. ESTAMOS CRESCENDO COM VOCÊ.




SICAL
 Concreto Celular Autoclavado

FABRICA: BELO HORIZONTE (MG)
 CESA - Cia. Empreendimentos Sabará
 Via Geraldo Dias, Km 2,5 - Barreiro de Cima - CEP: 32.211
 Caixa Postal 302 - Fone: (031) 322-1511 - Telex: (031) 5267

REPRESENTANTE: JUIZ DE FORA (MG)
 Ronaldo Campos Teixeira
 Av. Rio Branco, 2.579 - Sala 1.101
 Fone: (032) 212-9186

Edição do jornal Tribuna de Minas, 31 de Maio de 1987. Publicidade no caderno de Economia.

Foto: Raruza Keara

Anexo D

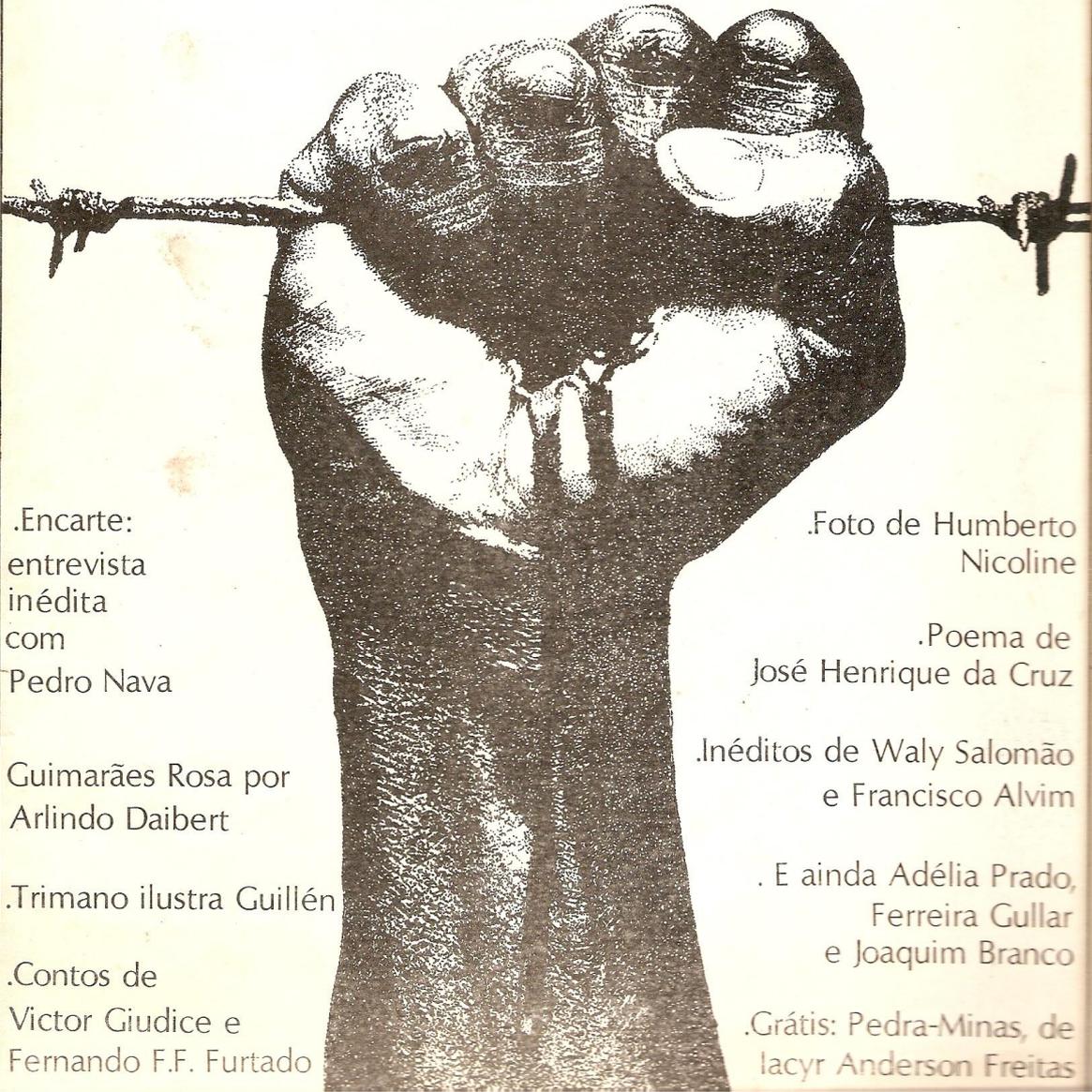


Poetas do *Abre Alas* e a realização do *Varal de Poesias*, no calçadão da Rua Halfeld, centro de Juiz de Fora.

Foto: Humberto Nicoline, em Março de 1984.

Anexo E

d'li'ra revista de arte, política,
literatura, etc.
ano II - n° 02
agosto/setembro/84



.Encarte:
entrevista
inédita
com
Pedro Nava

Guimarães Rosa por
Arlindo Daibert

.Trimano ilustra Guillén

.Contos de
Victor Giudice e
Fernando F.F. Furtado

.Foto de Humberto
Nicoline

.Poema de
José Henrique da Cruz

.Inéditos de Waly Salomão
e Francisco Alvim

. E ainda Adélia Prado,
Ferreira Gullar
e Joaquim Branco

.Grátis: Pedra-Minas, de
lacyr Anderson Freitas

Anexo G

TRIBUNA DE MINAS DOMINGO, 18 DE JUNHO DE 1982

DOMINGO MUSICAL

**A UFJF TRANSFORMADA
NUM VERDADEIRO
PALCO DE
INTEGRAÇÃO
ENTRE A
ESCOLA
E A COMUNIDADE**



Os integrantes da Escola.

Incentivar, promover eventos capazes de aumentar os contatos da Universidade com a Comunidade, criar um espaço aberto a todas as manifestações culturais, divulgar o trabalho de vários grupos em atividades que ainda desconhecidos do grande público, são alguns dos objetivos do Domingo Musical do DCE. A se realize hoje das 10 às 17 horas na praça Cívica da Universidade Federal de Juiz de Fora. Além de Jorge Mautner e a Banda Palmarensis, apresentando o show Partido do Rap, vão se apresentar Cacabula, Vasilissa, Marinho Haddock e Mário Nolen, Rogério Freitas, Pautten, Evandro e Pádua, A Néa, Carrem, Solstício, Seção o Maramba Itabaty, e o grupo A Nota do L. em. Está previsto também o lançamento do livro de poesia de Jorge Mautner *Passando Amor e Morte* e uma barra para venda de livros de autores independentes. Com esta promoção, a Direção Cultural dos Estudantes pretende retomar a prática do Sem

Edição Tribuna de Minas, 18 de Junho de 1982.
Foto do arquivo pessoal de Paulo Motta.



DOMINGO MUSICAL

AO AR LIVRE
CAMPUS DA UFJF
DOMINGO 6 DE JUNHO
 DE 10:00 AS 17:00 Hs

ENTRADA FRANCA

PARTICIPAÇÃO:
 NATA DO LIXO,
 CHOCOLATE, CLAIR,
 SERJÃO & MARCINHO TÁBORAI,
 BRÉ, CARREIRA & ROGÉRIO,
 SOLSTÍCIO,
 UAVISILIU,
 CACAUB.

SHOW COM
JORGE MAUTNER
 &
BANDA PALMARES

PROMOÇÃO: DCE

APOIO: FUNALFA-UFJF-DA, ECONOMIA-ENFERMAGEM-
 MEDICINA-ICHL-ED. FÍSICA-COMUNICAÇÃO -
 GEOGRAFIA-PEDAGOGIA-UEE-MG-BIOQUÍMICA

TRABALHO EM PARTE DO ESTILO
 MUSICAL E A RITMICAL
 A PARTIR DE 1980

25. Teodoro Bastos

Panfleto de divulgação do *Domingo Musical* realizado pelo DCE.

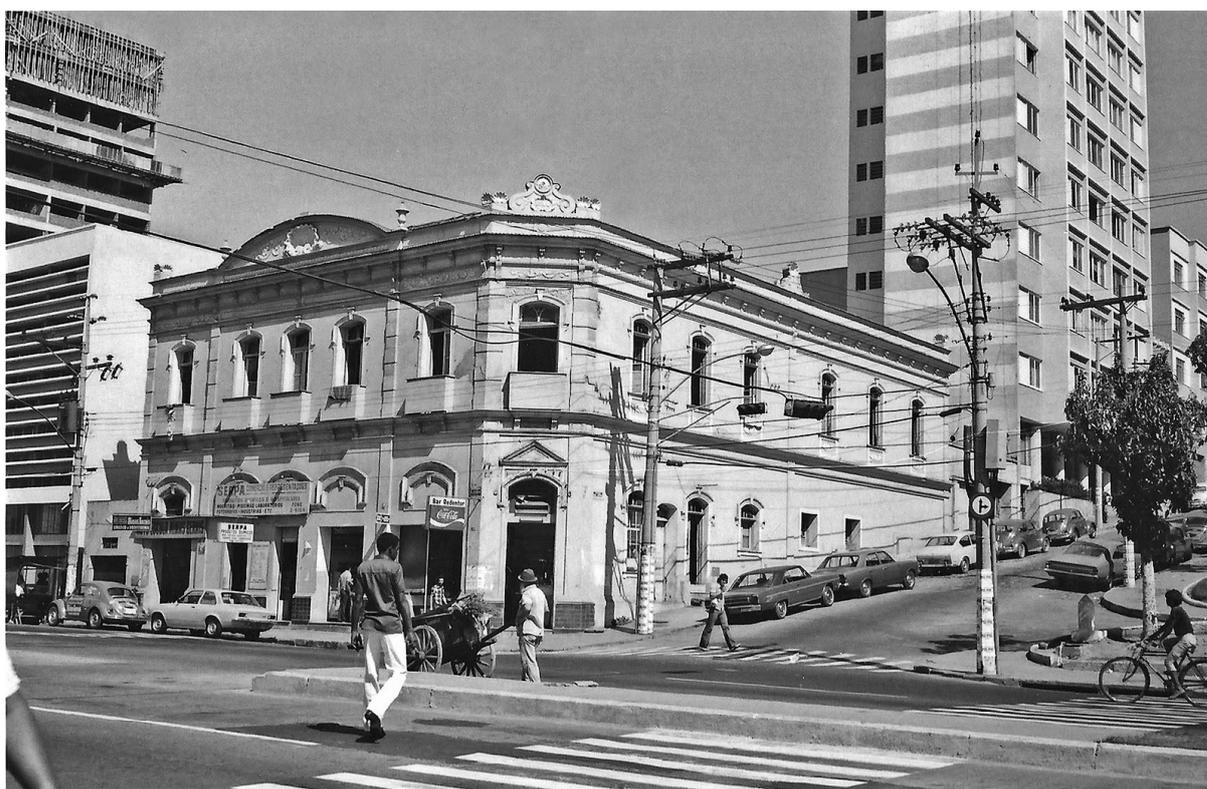
Arquivo pessoal de Paulo Motta.

Foto: Paulo Motta

Anexo H

Fotografia retirada do Álbum do Município de Juiz de Fora de Albino de Oliveira Esteves de 1915

Foto cedida por Marcelo Lemos.



Fotografia do antigo prédio do Thelegrafo Nacional, no ano de 1981.

Foto de Ramon Brandão, cedida por Marcelo Lemos.

Anexo I

Grupo Multimédia *Uavisiliu*
Foto do arquivo pessoal de Paulo Motta

Anexo J

		MÚSICA em BG	
1757	Mauro e Lô cumprimentam	CARRERA - LADO B TEINIAGUÁ	6"
1810	Banca - Avenida c/ Halfeld - até olhar para os lados	AUDIO - FITA DAS FOTOS 308 → 1"	5"
2427	Sinal de trânsito		
1899 6666	Andando em frente à Prefeitura, até sinal de anarquismo		6"
1995	Ouro Preto - Fernando Lobo - Esp. Santo		5"
2484	Atravessa Esp. Santo - entra no bar - senta na mesa		20"
2629	Entram Zé e Beá		7"
	Cena subjetiva do copo		
2738	Entra Marcelão e Elias		4"
2592	Entra Chaim e Carrera - sentam		11"
3309		LIMA : Aqui são 4 mesas	2"
	2664 - Close na mesa	A 1ª mesa, de mármore é a mesa	

Fragmento do roteiro cedido por Vanessa Esteves

Anexo K

6 Juiz de Fora, quinta-feira, 02 de julho de 1987

Música

Produtora vence em BH e reapresenta vídeo

A produtora Bem-Te-Vídeo, de Juiz de Fora, venceu o Minasfest, na categoria VHS, com o vídeo sobre o bar Redentor. O trabalho, que recebeu o mesmo nome do bar, será exibido hoje às 20 horas no Espaço Mascarenhas e amanhã e sábado no Núcleo de Ação Cultural (rua Floriano Peixoto, quase esquina com a avenida Getúlio Vargas), às 21 horas.

O vídeo vencedor teve a direção de José Santos, produção e edição de Vanessa Esteves, cartuns do artista gráfico Bello, música de Carreira e Guaçuí, fotografias de Humberto Nicoline e Lucinha Baião, sonoplastia de Vanessa e Paulo Rodrigues e câmera de Mauro Pianta, Alexandre Cunha e José Santos. Inscreveram-se no Minasfest 60 vídeos, ficando 31 para a final.

POEMAS

A produtora já está planejando outro trabalho, que terá como tema onze poemas do juizforano Murilo Mendes. O vídeo será uma co-produção da Bem-Ti-Vídeo, Set Produções e UFJF e começará a ser gravado

do dia 13 de julho, com previsão de término para agosto. Participarão do vídeo 40 pessoas, das áreas de literatura, vídeo, música, fotografia, teatro e artes visuais.

“Muriloframes: de passagem pela poesia de Murilo Mendes” partirá do primeiro livro do escritor, “Poema”, até o último, “Ipotesi”, que ainda não foi traduzido para o português. José Santos, um dos diretores da Bem-Ti-Vídeo, diz que as poesias de Murilo Mendes são “altamente visuais”. Ele disse ainda que para essa produção serão procurados os empresários da cidade, para que colaborem com o vídeo, descontando os valores no Imposto de Renda, beneficiando-se da Lei Sarney.

O vídeo sobre as obras de Murilo Mendes será feito em U-Matic e os seus produtores esperam conseguir com ele entrar em outros mercados, como o da Itália, “ondé o poeta era muito admirado”, diz José Santos. O grupo também vai tentar veicular o vídeo nas emissoras educativas.

Edição do jornal Tribuna da Tarde, do dia 02 de Julho de 1987.

Foto: Raruza Keara



Jornal de Vídeo e Cinema-VideoPress/ Capa
Arquivo pessoal de Vanessa Esteves

Um olhar eletrônico no MinasFest

Um festival de vídeo funciona como uma feira de negócios, a mercadoria é que difere. Vendem-se idéias, descobrem-se tendências, trocam-se opiniões. É o lugar certo para conhecer, encontrar e reencontrar pessoas da área. É sempre difícil distinguir quem é "público" e quem é produtor. Os produtores precisam conhecer as outras produções, e é do público que surgirão certamente novos vídeos para engrandecer os festivais seguintes. Neste burburinho, estava Marcelo Machado da produtora paulista Olhar Eletrônico, assistindo aos monitores que exibiam a Mostra de TVs Alternativas. Ele fora convidado pelo MinasFest para fazer uma palestra sobre as relações entre "Produtoras Independentes e Emissoras de Televisão", um tema que vem ocupando suas preocupações profissionais e criativas.

Na noite anterior, num restaurante da cidade, já dera para sentir que ele estava preocupado com a palestra. Preocupação normal de todo produtor que, mesmo com o roteiro detalhado na mão, ainda não sabe como será o produto final nem a reação da platéia. Quanto ao seu conhecimento do assunto, nenhuma dúvida. Ele se mostrava ansioso pelos resultados de um projeto de programação diária, elaborado por ele e entregue ao produtor Walter Clark que está organizando a



O vídeo e a televisão: o jornalismo humorístico de "O Mundo no Ar"

O I Festival Nacional de Vídeo de Minas Gerais — MinasFest — foi considerado um sucesso pelos seus organizadores, a Trincheira Vídeo, o público lotou as sessões da Mostra Competitiva, e o resultado final, se não agradou a todos, premiou os melhores, mostrou revelações e o bom nível da competição, a primeira do gênero no estado. Público e júri oficial elegeram "O Mundo no Ar". Na platéia estava Marcelo Machado, da produtora paulista Olhar Eletrônico, que, discretamente, deu sua receita para vencer o MinasFest, e produzir para o cobijado mercado das emissoras de televisão.

São Paulo. A partir da experi- ra cá, a maneira como a Olhar

outro pessoal, que estava mais a fim de destruir que de construir).

Inicialmente, o que impressionou Marcelo na técnica do vídeo foi a edição. "Fiquei fascinado pela capacidade de editar, inverter a ordem dos fatos. O que me impressiona mais é a capacidade de captar o instante," ele lembra. Hoje, afirma, "eu gosto de fazer roteiros. Sou uma pessoa que tem idéias, uma coisa que me agrada muito. (...) Eu procuro ter uma relação direta com as coisas. A gente vive muito por acaso. Eu tenho a impressão de que é isso que me faz ter idéias. Porque eu acredito na evolução, no desenvolvimento do conhecimento."

Maturidade

A Olhar Eletrônico, desde 1983, vem acumulando prêmios em festivais nacionais. Paralelamente, tem desenvolvido um trabalho profissional nas emissoras comerciais de televisão. Desde o programa "23ª Hora" na TV Gazeta de São Paulo até "O Mundo no Ar" (vencedor do grande Prêmio U-Matic do MinasFest) para a Rede Manchete, passando por um quadro no "Fantástico", ela já trabalhou para todas as grandes redes brasileiras de TV, com exceção do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), de propriedade do Silvio Santos. Para Marcelo, os produtores independentes são acom-

TV, mas você tem de brigar. Em geral, ela se auto-satisfaz. Eles não precisam de nós, mas nós podemos criar necessidades, fazendo nascer um interesse do público", ele explica.

Durante a palestra sobre "Produtoras Independentes e Emissoras de Televisão", quem esperava uma atitude radical, tipo "a programação das televisões é uma porcaria e nós somos a solução", se surpreendeu. Marcelo afirmou que assiste televisão, e acha que todo produtor deve fazer o mesmo. Segundo ele, é importante compreender a filosofia de cada emissora para poder apresentar projetos viáveis. O padrão de qualidade da Globo, o elitismo da Manchete, o ecletismo da Bandeirantes, o popularesco da SBT devem ser levados em conta na hora de produzir programas para cada um deles. Sua atitude foi de consenso, entre produtoras e emissoras, entre TVs alternativas e TVs comerciais. Ele ressaltou que seu trabalho tem sido voltado para abrir espaços na televisão comercial e educativa, embora considere igualmente importantes os esforços das TVs livres, comunitárias e canais UHF. Quem esteve lá e conversou com Marcelo Machado, sentiu uma mudança de postura. De que as produtoras independentes não são mais novidade, projetos para o futuro, mas realidades que se inscrevem dentro da história dos

Um festival de vídeo funciona como uma feira de negócios, a mercadoria é que difere. Vendem-se idéias, descobrem-se tendências, trocam-se opiniões. É o lugar certo para conhecer, encontrar e reencontrar pessoas da área. É sempre difícil distinguir quem é "público" e quem é produtor. Os produtores precisam conhecer as outras produções, e é do público que surgirão certamente novos vídeos para engrandecer os festivais seguintes. Neste burburinho, estava Marcelo Machado da produtora paulista Olhar Eletrônico, assistindo aos monitores que exibiam a Mostra de TVs Alternativas. Ele fora convidado pelo MinasFest para fazer uma palestra sobre as relações entre "Produtoras Independentes e Emissoras de Televisão", um tema que vem ocupando suas preocupações profissionais e criativas.

Na noite anterior, num restaurante da cidade, já dera para sentir que ele estava preocupado com a palestra. Preocupação normal de todo produtor que, mesmo com o roteiro detalhado na mão, ainda não sabe como será o produto final nem a reação da platéia. Quanto ao seu conhecimento do assunto, nenhuma dúvida. Ele se mostrava ansioso pelos resultados de um projeto de programação diária, elaborado por ele e entregue ao produtor Walter Clark que está organizando a emissora carioca TV Rio para entrar no ar.

No último dia do MinasFest, Marcelo Machado recebeu os troféus do Grande Prêmio U-Matic e Melhor Ficção (v. quadro) em nome de seus companheiros da produtora Olhar Eletrônico.

Infância

Ele, Paulo Morelli, Beto Savattini e Fernando Meirelles se conheceram na época de universidade, em 1981, como estudantes de arquitetura em



O I Festival Nacional de Vídeo de Minas Gerais — MinasFest — foi considerado um sucesso pelos seus organizadores, a Trincheira Vídeo, o público lotou as sessões da Mostra Competitiva, e o resultado final, se não agradou a todos, premiou os melhores, mostrou revelações e o bom nível da competição, a primeira do gênero no estado. Público e júri oficial elegeram "O Mundo no Ar". Na platéia estava Marcelo Machado, da produtora paulista Olhar Eletrônico, que, discretamente, deu sua receita para vencer o MinasFest, e produzir para o cobiçado mercado das emissoras de televisão.

São Paulo. A partir da experimentação com linguagens diversas, formaram um núcleo inicial de desenho animado e cinema. A descoberta do vídeo nasceu quando "Fernando percebeu que o dinheiro para fazer um desenho animado dava para comprar dois equipamentos de vídeo", lembra Marcelo.

A primeira vez que ele pegou uma câmera de vídeo foi na casa do Fernando Meirelles. "Eu liguei a câmera no quarto dele e saí para filmar o quintal." E a primeira produção foi filmar um concurso de pipas. Era a "infância" do vídeo. E de lá pa-

ra cá, a maneira como a Olhar Eletrônico se desenvolveu "tem sido uma coisa muito natural. Não teve esse negócio de pegar a câmera e fazer um grande filme", explica Marcelo.

(Interrompemos a conversa para ver um vídeo do sul-coreano Nam June Paik, "Tribute to John Cage". No telão, performances atonais, música feita de silêncios, imagens distorcidas, uma violoncelista sem saber o que fazer. Imagens nuas ocultando outras imagens nuas. Marcelo achou interessante, mas disse que era um

outro pessoal, que estava mais a fim de destruir que de construir).

Inicialmente, o que impressionou Marcelo na técnica do vídeo foi a edição. "Fiquei fascinado pela capacidade de editar, inverter a ordem dos fatos. O que me impressiona mais é a capacidade de captar o instante," ele lembra. Hoje, afirma, "eu gosto de fazer roteiros. Sou uma pessoa que tem idéias, uma coisa que me agrada muito. (...) Eu procuro ter uma relação direta com as coisas. A gente vive muito por acaso. Eu tenho a impressão de que é isso que me faz ter idéias. Porque eu acredito na evolução, no desenvolvimento do conhecimento."

Maturidade

A Olhar Eletrônico, desde 1983, vem acumulando prêmios em festivais nacionais. Paralelamente, tem desenvolvido um trabalho profissional nas emissoras comerciais de televisão. Desde o programa "23: Hora" na TV Gazeta de São Paulo até "O Mundo no Ar" (vencedor do grande Prêmio U-Matic do MinasFest) para a Rede Manchete, passando por um quadro no "Fantástico", ela já trabalhou para todas as grandes redes brasileiras de TV, com exceção do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), de propriedade do Sílvio Santos.

Para Marcelo, os produtores independentes são acomodados. "Como está montada, ela (a televisão brasileira) não deixa espaço. Existe espaço na

TV, mas você tem de brigar. Em geral, ela se auto-satisfaz. Eles não precisam de nós, mas nós podemos criar necessidades, fazendo nascer um interesse do público", ele explica.

Durante a palestra sobre "Produtoras Independentes e Emissoras de Televisão", quem esperava uma atitude radical, tipo "a programação das televisões é uma porcaria e nós somos a solução", se surpreendeu. Marcelo afirmou que assiste televisão, e acha que todo produtor deve fazer o mesmo. Segundo ele, é importante compreender a filosofia de cada emissora para poder apresentar projetos viáveis. O padrão de qualidade da Globo, o elitismo da Manchete, o ecletismo da Bandeirantes, o populareço da SBT devem ser levados em conta na hora de produzir programas para cada um deles. Sua atitude foi de consenso, entre produtoras e emissoras, entre TVs alternativas e TVs comerciais. Ele ressaltou que seu trabalho tem sido voltado para abrir espaços na televisão comercial e educativa, embora considere igualmente importantes os esforços das TVs livres, comunitárias e canais UHF. Quem esteve lá e conversou com Marcelo Machado, sentiu uma mudança de postura. De que as produtoras independentes não são mais novidade, projetos para o futuro, mas realidades que se inscrevem dentro da história dos meios de comunicação brasileiros. (Reportagem: Carlos Henrique Santiago)

Os vencedores do MINASFEST

Grande Prêmio U-Matic e Júri Popular: O MUNDO NO AR (Olhar Eletrônico/SP).
 Grande Prêmio VHS: REDENTOR, FORA DESSE BAR O MUNDO E MUDO (Bem-Te-Vídeo/Juiz de Fora).
 Melhor Documentário: METÁFORA DE DIAMANTINA (Fernando Laurentys/Belo Horizonte).
 Melhor Ficção: TRAGÉDIA SP (Olhar Eletrônico/SP).
 Melhor Experimental: O VERNISSAGE (Paulo Laborne/Belo Horizonte).
 Melhor Musical: PÂNICO! (Vupt/SP).
 Prêmio Especial do Júri: EUROPA EM CINCO MINUTOS (Emvídeo/Belo Horizonte).



Capa da Revista de Domingo do Jornal do Brasil, veiculado de 18 de agosto de 1987. Arquivo pessoal cedido por Vanessa Esteves.

Cinema

Jubiabá na tela

Depois do pacote de estréias da semana passada em que as mulheres predominaram — *Fonte da Saudade*, *Besame Mucho*, *Crimes do Coração*, *Somente entre Amigas*, *A Garota de Trieste* — esta, salvo prova em contrário, ficará com uma única estréia: *Jubiabá*, a nova incursão de Nelson Pereira dos Santos pelo universo da afrobaianidade.

“Mas seu amor foi um só, a branca Lindinalva, e a ela ele foi fiel durante toda a vida e depois da morte. As peias que dificultam o amor entre negros e brancos eram as peias que impediam a felicidade do negro Baldo”, afirma Jorge Amado. Que sabe destas coisas. Afinal, é ele o criador, em livro, de Baldo que agora surge segundo a concepção de

Nelson Pereira dos Santos em *Jubiabá*, o filme. Espécie de prolongamento de *Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*, Nelson foi fundo na intenção de contar uma história de amor impossível: o negro Baldo e a ruiva Lindinalva.

Uma co-produção franco-brasileira, o negro Baldo é Charles Baiano, Lindinalva é François Goussard, como o pai da moça vem o veterano Raymond Pellegrin enquanto o contingente brasileiro tem ótimas participações especiais de gente como Zezé Motta, Grande Otelo ou Betty Faria. “O grande mérito do filme é ser claro e cativante”, afirma Lino Micciche da *Avanti*. Como poderemos testemunhar.

Wilson Cunha



A exuberante negritude de Zezé Motta, na versão de Nelson

Efeitos e animação



Cena de Curta Um

A partir de hoje as atenções na Casa Laura Alvim vão estar voltadas para as vinhetas de programas de TV, para os efeitos especiais que enfeitam tanto anúncios brasileiros quanto superproduções americanas e para o estreito círculo dos que insistem em fazer desenho animado no Brasil. É a Mostra de Animação e Efeitos Especiais que, dentro da programação do III Rio-Cine, abre hoje, às 14h, mostrando uma seleção dos desenhos animados e aberturas da nossa TV. A mostra continua até dia 22, todos os dias às 16h, sem-

pre com entrada franca. Quem gosta de desvendar o que acontece atrás das câmeras vai poder conferir os efeitos especiais utilizados em *Guerra nas Estrelas* e *King Kong* num documentário a ser exibido na terça. Na quarta, o público poderá comparar as vinhetas e aberturas da Globo e Manchete com outras realizadas por produtoras americanas e participar de debate sobre o assunto depois da sessão. Sexta é a vez do pessoal da animação mostrar o que vem fazendo na área do curta e da publicidade. A mostra termina sábado, às 14h, com uma seleção dos seus melhores momentos. Para quem não se contenta com a condição de espectador e quiser pôr mãos à obra, o veterano Arthur Uranga estará coordenando durante a semana da mostra uma workshop sobre efeitos especiais e animação. Inscrições pelo telefone 227-2444.

Vídeos na C. Mendes

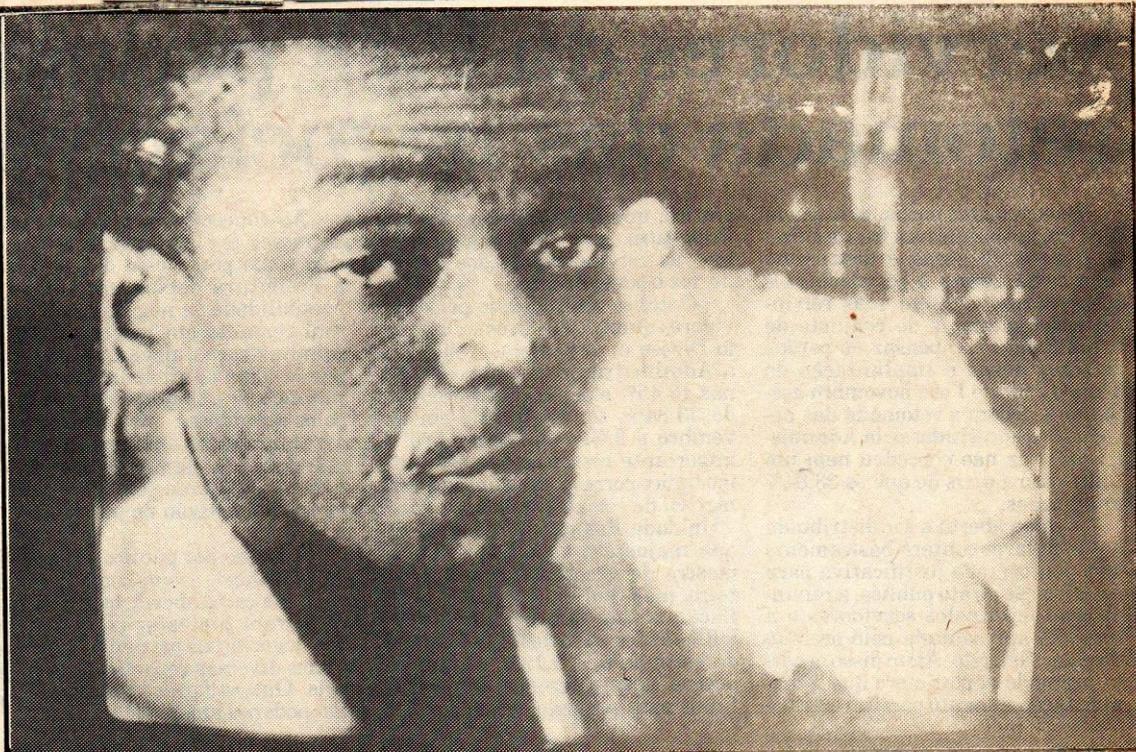
Boas surpresas esperam os que trocarem esta semana o Cine Ricamar pelo Centro Cultural Cândido Mendes, onde acontece a mostra competitiva de vídeo do III Rio-Cine Festival. São ao todo 27 trabalhos, divididos em cinco categorias (ficção, documentário, musical, institucional e experimental), apresentados de segunda a sábado em duas sessões diárias, às 20h e às 22h. Amanhã, vale checar *Redentor* — *Fora deste Bar o Mundo é Mudo*, documentário da mineira Vanessa Esteves sobre o último dia de funcionamento de um antológico botequim como só Juiz de Fora é capaz de comportar. Ou ainda a divertida colagem de imagens de Super 8 registradas por turistas brasileiros no auge da euforia das excursões ao exterior durante o Plano Cruzado, criação coletiva da Emvídeo sob o título *A Europa em Cinco Minutos*. Há também presença de Bianca Byington no vídeo de ficção *Capitão Bandeira*, de Carlos Ebert e Gil Ribeiro.

Na terça, a câmera inteligente de André Falcão regis-



Capitão Bandeira, amanhã

tra o passeio de *Mariana a Pé*, na categoria experimental. Vai ser uma noite das mais variadas, com recomendáveis viagens visuais que vão desde *CEBs*, sobre o trabalho das comunidades eclesiais de base, que lutam pela terra, às esculturas abstratas de Iole de Freitas, passando pelos Paralamas do Sucesso em *A Novidade*, clip do passeio do grupo na barca Rio—Niterói. Não percam principalmente *Uakti*, vídeo musical de Eder Santos, onde os músicos, diluídos na água, entre peixes e adornos de aquários, fazem sua versão livre sobre o Bolero de Ravel. Toda a programação será reprisada até o sábado.



Márcio Brigatto

“Redentor”: o segundo prêmio para a Bem-te-Vídeo

Vídeo “Redentor” ganha prêmio no Maranhão

A terra do presidente José Sarney deu mais um prêmio para o vídeo “Redentor: Fora Desse bar o Mundo é Mudo”, produção da juizforana Bem-te-Vídeo, que recebeu o título de “Melhor Vídeo”, na 10.ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão, realizada no período de nove a 14 de novembro. Foram, ao todo, oito horas de projeção e a jornada premiou, também, os vídeos “Como era Velha a Nova República”, de Nilson Araújo; “Nervo de Prata”, de Carlos Azambuja; e “Réquiem”, de Sandra Tavernari e Sérgio Malgaço.

“Redentor: Fora Desse bar o Mundo é Mudo”, tem 18 minutos de duração, dirigido por José Santos Matos e com edição de Vanessa Es-

teves. Co-produzido pela Bem-te-Vídeo Promoções Ltda e pela Funalfa. O vídeo documenta o último dia de funcionamento do “Redentor” — tradicional bar juizforano, que funcionava na esquina da rua Espírito Santo com a avenida Rio Branco — que foi demolido. Em seu lugar, sobe um edifício.

Essa não é a primeira premiação de “Redentor”. Produzido entre junho de 1986 e maio de 1987, o vídeo faturou o 1.º Minasfest, o Festival Nacional de Vídeo de Minas Gerais, como melhor VHS, este ano, e foi classificado para exibição no Rio Cine Festival, em agosto passado. A ficha técnica do vídeo, além dos produtores, envolve Mauro Pian-

ta, Alexandre Cunha e José Santos, câmara; Fernando Benini e Paula Rodrigues, sonoplastia e Humberto Nicoline e Lucinha Baião, fotos.

A Bem-te-Vídeo agora parte para outras produções. “Muriloframes” é um trabalho que já está concretizado, mostrando clips com poemas do poeta juizforano Murilo Mendes. Dois poemas já foram editados e ainda restam nove, mas o trabalho está sofrendo sérias dificuldades: faltam patrocinadores. A outra produção que já está em andamento é “Minas Gay”, gravado em Juiz de Fora, durante o concurso realizado anualmente na cidade. Nesse caso também, falta o apoio de patrocínio. Apesar da Lei Sarney...

Foto: Raruza Keara

Anexo L

Imagem de arquivo da lateral do antigo prédio do Bar Redentor
Foto: Lucinha Baião, 1986.



Imagem de arquivo, fotografia dos fundos do antigo prédio do Bar Redentor
Foto: Lucinha Baião, 1986.



Foto: Humberto Nicoline, 1986.



Foto: Humberto Nicolone, 1986.



Imagem de arquivo, fotografia de Guaçuí.

Foto: (sem crédito). Arquivo pessoal, cedido por Vanessa Esteves

Anexo M



Fotograma do videodocumentário: Cena das pessoas em volta da mesa Bem-te-vídeo, Juiz de Fora, maio de 1987, sem cor.