

---

# EDUCAÇÃO, CINEMA, MOVIMENTOS SOCIAIS E POVOS DO CAMPO NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Marília Campos<sup>(\*)</sup>  
Taís Lobo<sup>(\*\*)</sup>

As imagens em movimento – no caso, o cinema e o audiovisual – carregam em sua *episteme* a forja do mundo moderno capitalista. As primeiras imagens cinematográficas se vinculam ao movimento característico do ritmo das cidades modernas, ditado, em certo grau, pelas primeiras empresas automobilísticas, pela mobilidade ferroviária, dentre outros (CHARNEY, 2004). Estão também vinculadas aos saberes médicos ocidentais, a partir do registro, da categorização e patologização de corpos e práticas considerados “monstruosos”, como os corpos aleijados, anões, hermafroditas, bem como práticas homossexuais, etc. Do mesmo modo, as imagens em movimento serviram de base para os saberes antropológicos ocidentais que registravam corpos e práticas considerados “exóticos”, como os de diversas etnias ameríndias e africanas, outrora escravizadas pela mesma civilização que depois os fotografou (PRECIADO, 2008). É certo também que tais registros serviram como arcabouço pedagógico na produção da subjetividade hegemônica moderna ocidental e/ou ocidentalizada (GUATARRI, ROLNIK, 1996) que, heteronormativa, machista e racista, é constitutiva da criação da linguagem cinematográfica clássico-narrativa (PRECIADO, 2008), cujo marco se deu em um filme que legitima a criação da Ku Klux Klan – *O Nascimento de Uma Nação*, (GRIFFITH, 1915) – e rumou às linguagens das telenovelas, telejornais e filmes brasileiros contemporâneos que, a todo o momento, legitimam, por exemplo, a redução da maioria penal, ou mesmo as práticas executadas pelo Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), tão nítidas em filmes de grande sucesso nacional de bilheteria, como *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007).

Como nenhum movimento hegemônico existe sem que haja resistência, temos também um grande arcabouço de movimentos dissidentes dentro das práticas cinematográficas, tanto em seu

---

<sup>(\*)</sup>Professora Adjunto II em Educação do Campo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/ UFRJ). *E-mail*: marilia.campos@yahoo.com.br.

<sup>(\*\*)</sup>Documentarista e educadora, graduada em Cinema pela Uff. Integra o Núcleo de Audiovisual do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu e atua em pesquisas, processos de formação e produções audiovisuais institucionais e independentes nas áreas de cultura, gênero, sexualidade e feminismos. *E-mail*: taisribeirolobo@gmail.com.

---

fazer, quanto na reinvenção de sua linguagem na perspectiva de outras *epistemes*. Experiências como a do cinema soviético servem como grande exemplo de constituição de um cinema transgressor, formal e ideologicamente, utilizado para dar suporte a outras ideologias e a outras vozes historicamente silenciadas, tais como as das classes populares (SADOUL, 1985). Ou então, experiências como a do cinema surrealista espanhol que, através das imagens, buscava construir uma linguagem *outra* que estivesse desvinculada da linearidade racional de causa e efeito ocidental consagrada pelo cinema clássico-narrativo (*ibidem*). Ou ainda as experiências fílmicas e performáticas de Zózimo Bulbul que, em seu emblemático *Alma no Olho* (BULBUL, 1974), narra a história da opressão vivenciada pela população afro-brasileira no contexto da escravização e em seus desdobramentos nefastos. Estes são apenas alguns exemplos de experiências de cinema construídas na contramão da dominação.

Hoje, na América Latina, temos inúmeras experiências cinematográficas transgressoras, tais como o projeto Vídeo nas Aldeias,<sup>1</sup> o projeto Cine Rua Paciência Cultural,<sup>2</sup> o projeto Filmarte,<sup>3</sup> dentre muitos outros. Neste contexto, vivenciamos uma grande disputa pela imagem/representação, pela apropriação de ferramentas audiovisuais por mulheres, minorias sexuais, quilombolas, indígenas e outros grupos sociais em luta (COMPOSTO, NAVARRO, 2014) para que possam narrar suas próprias histórias, afirmando e socializando suas *leituras de mundo* (FREIRE, 1987) e reivindicar seus direitos através do registro imagético apresentado e exibido para toda a sociedade. Reveem a história oficial construindo uma “*história à contrapelo*” (BENJAMIN, 1985) e inserem novas formas de ver e de se posicionar no mundo social, contribuindo com os processos cotidianos de educação popular e escolar do país. Enfim, lutam por sua autorrepresentação imagética como povos, comunidades e grupos contra-hegemônicos historicamente excluídos do processo de realização cinematográfica. Conforme nos indica MARTINS:

A atuação dos meios de comunicação nas sociedades é vista aqui como elemento importante na construção da realidade social. (...) A forma como se é mostrado na mídia, assim como a invisibilidade midiática, é indicador relevante para a compreensão do modo como a sociedade retrata, reconhece ou ignora seus diferentes membros e grupos. (...) As políticas de visibilidade são, simultaneamente, políticas de invisibilidade, à medida que os modos de produção,

---

<sup>1</sup> Disponível: <<http://www.videonasaldeias.org.br>>. Acesso: ago. 2015.

<sup>2</sup> Disponível: <<https://www.facebook.com/pages/Cine-Rua-Paci%C3%A2ncia-Cultural/775781085850681>>. Acesso: ago. 2015.

<sup>3</sup> Disponível: <<http://filmarte.ec/>>. Acesso: ago. 2015.

---

distribuição e circulação de produtos audiovisuais dirigem e educam os olhares (...).  
(MARTINS, 2007)

Essa disputa pela “pluriversalização” (NOGUEIRA, 2015) do cinema e do audiovisual se dá através de inúmeras ferramentas e processos. De um lado, caracteriza-se por uma série de esforços e de encontros de formação para que tal apropriação possa consolidar-se para além dos programas tutelares de inclusão governamentais orientados para uma capacitação *fast food*, um “*faça-você-mesmo*” sem as ferramentas apropriadas e a apreensão necessária, como se autonomia fosse possível em encontros de apenas três horas de duração e absolutamente descomprometidos com sua continuidade. Em outro sentido, estão os processos de autoformação continuada e é justamente neste campo que nos situamos. Interessa-nos, neste artigo, compreender esses processos comunicacionais e educativos a partir de sua potência no âmbito das experiências em Educação Popular (BRANDÃO, 1987; FREIRE, 1987) com os movimentos sociais no estado do Rio de Janeiro.

### **A EXPERIÊNCIA DO LABORATÓRIO MIDIÁTICO DA LEC/UFRRJ**

As análises e observações que se seguem acerca de cinema e educação partem de nossas práticas com movimentos sociais e povos do campo, as quais são constituintes de nosso processo de autoformação<sup>4</sup> permanente na educação popular. “Educação Popular”, expressão polissêmica conforme nos ensinou Brandão (1987), pode assumir três significados: o de educação escolar pública; o de educação (formação política) classista dos segmentos populares; e o de educação informal cotidiana que esses segmentos realizam entre si. Nossas reflexões atravessam essas três dimensões de nossas atuações em cursos de formação com os movimentos sociais e povos do campo do estado do Rio de Janeiro.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Conforme nos aponta Josso (*apud* PASSEGGI, 2008, p. 44-5): “As práticas de reflexão sobre si, oferecidas pelos relatos de vida escritos, centrados sobre a formação, apresentam-se assim como laboratórios de compreensão de nossa aprendizagem do ofício de viver um mundo em movimento, não controlado globalmente e, portanto, parcialmente controlável na escala das individualidades. Essa escala se faz e se desfaz incessantemente e coloca em xeque a crença numa ‘identidade por vir’ em proveito de uma existencialidade incessantemente em operação e em construção.”

<sup>5</sup> Importante mencionar que as reflexões aqui apresentadas são fruto das experiências que vivenciamos no *AeroCine* (2008-9) e no grupo de pesquisa *Filosofia e Educação Popular: questões contemporâneas* com a professora Roberta Lobo (UFRRJ), bem como a parceria com a professora Virgínia de Oliveira Silva em Projetos de Extensão em Educação e Comunicação – *Projeto Cinestésico*, incluindo a Mostra Interestadual do Cinema Paraibano (2008-2011) veiculada em diversos espaços.

---

“Povos do campo”, segundo o Decreto 7.532/2010,<sup>6</sup> abarcam uma diversidade de grupamentos sociais – agricultores familiares, acampados e assentados da reforma agrária, quilombolas, caiçaras, indígenas, pescadores artesanais dentre outros – que têm em comum suas referências tradicionais, sua fragilidade face ao avanço capitalista, sua relação cultural e de sobrevivência no trabalho e na relação com a terra. O processo de autodeclaração desses grupos como *povos do campo* (conforme Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho) constitui-se através de aprendizagens prolongadas de gerações desses sujeitos populares nos enfrentamentos contra a expropriação e a espoliação capitalista (MARTINS, 2008; COMPOSTO, NAVARRO, 2014). Nesses caminhos, encontramos suas formas de se organizar e de se constituir política e culturalmente no mundo em um processo de ressignificação permanente de suas referências tradicionais. O que seria possível sistematizar (HOLLIDAY, 2006), registrar e refletir dessas experiências estaria dentro do âmbito de ação de uma “tradição” renovada da Educação Popular que partiu historicamente das contribuições de Freire (1987). O diálogo entre cinema, educação e cultura deu contribuições históricas durante a década de 1960 nessa caminhada (BRAGANÇA, 2008; DOMONT, 1997; MONTENEGRO, 2010; SCHWARZ, 1987).

O percurso mais recente dos últimos anos de nossa atuação como educadoras populares abarca aqui as experiências que vivenciamos nos cursos de graduação em Pedagogia da Terra – PRONERA/UFPB/2008, Licenciatura em Educação do Campo – Pronera/UFRRJ/2010, bem como os inúmeros cursos de extensão e de formação continuada de professores e de escolas do campo.<sup>7</sup> Nesses espaços e tempos, a atuação com o cinema/audiovisual no diálogo com outras artes e outras linguagens constituiu-se como elemento fundamental no processo educativo daqueles sujeitos, no sentido do exercício de *releitura de mundo* (Freire, 1994).

Nesse sentido, nossas práticas na Licenciatura em Educação do Campo (Pronera/UFRRJ/2010)<sup>8</sup> foram herdeiras das aprendizagens realizadas na Pedagogia da Terra

---

<sup>6</sup>Dispõe sobre a política de educação do campo e o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária – Pronera.

<sup>7</sup>Tais como os cursos que realizamos nos últimos anos com as redes municipais de ensino de Angra dos Reis e de Nova Iguaçu, em parceria com as Secretarias Municipais de Educação dos dois municípios, com os movimentos sociais locais (ARQUISABRA, CPT, MPA, dentre outros) e com a Prof<sup>a</sup> Rosilda Benacchio – UFF – Instituto de Educação de Angra dos Reis.

<sup>8</sup>A turma de Licenciatura em Educação do Campo (Pronera/UFRRJ/2010) foi construída em parceria com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), a Comissão Pastoral da Terra (CPT), a Federação dos Trabalhadores na Agricultura (FETAG RJ), representações dos povos tradicionais (indígenas, quilombolas e caiçaras) do sul fluminense, e organizações de sem-teto. Foram oferecidas 60 vagas assumidas por sujeitos do campo de 15 territórios diferentes do estado do Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo. Formaram-se 52 educandos em duas habilitações: Ciências

---

PRONERA/UFPB/2008.<sup>9</sup> A exibição de filmes acompanhada de debates em que os educandos apresentavam suas leituras dava lugar à construção de alguns conceitos que instrumentalizavam esses sujeitos no aprofundamento da pesquisa de suas vivências e problemas em seus territórios (Estudo da Realidade, conferir capítulo 3 – Freire, 1987), partindo da própria relação/diálogo dos educandos com os filmes e a linguagem fílmica. Conforme nos lembra Duarte (2002, p. 74):

Quando falamos dos filmes que vimos, das impressões que eles nos causaram e do que aprendemos com eles, estamos falando dos significados que atribuímos a eles, nos diferentes momentos de nossas vidas, a partir das experiências que vivemos e dos saberes que fomos acumulando.

Na turma da Paraíba, iniciamos o processo exibindo e debatendo *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1981) e também *Narradores de Javé* (CAFFÉ, 2003). Esses filmes provocaram naqueles educandos tanto seus sentimentos de pertencimento e de territorialização vivenciados nos momentos dos enfrentamentos mais radicais na luta por terra e por resistência à expropriação como o entendimento de que se tornava necessário que também eles narrassem suas memórias e as das gerações anteriores, como forma de construir uma *história a contrapelo* (BENJAMIN, 1985). As narrativas sobre João Pedro Teixeira e sobre as lutas por terra na segunda década de 1950 e na primeira década de 1960 em Pernambuco e na Paraíba provocaram inquietações nos assentados, principalmente tendo dois educandos que eram de Sapé – cidade onde tudo havia acontecido. Após a exibição de *Narradores de Javé*, muitas reflexões acerca das relações entre cinema e realidade vivida foram realizadas, bem como sobre as relações entre documentário e ficção, e dessas problematizações, os educandos partiam para pesquisar seus próprios territórios no período de Tempo Comunidade e realizar gravações com moradores locais como forma de produção de fontes – História Oral, bem como registrar as reflexões realizadas, para o Tempo Escola que se desdobrava na sequência (Pedagogia da Alternância, conferir GIMONET, 2007). Todo esse processo contribuiu para que os educandos pudessem aprofundar e amadurecer suas relações como a História Oral, narrativas e memórias (ALBERTI, 2000; MONTENEGRO, 2010; POLLAK, 2007). Resgatando Benjamin (1985, p. 205):

A narrativa que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está

---

Sociais e Humanidades; Agroecologia e Segurança Alimentar. O curso funcionou pela Pedagogia da Alternância, de forma que educadores e educandos vivenciaram as atividades pedagógicas na Universidade e nos territórios rurais onde os educandos moravam/atuavam.

<sup>9</sup>A turma de Pedagogia da Terra Pronera/UFPB/2008 foi construída em parceria com a CPT e aglutinou 60 educandos de 27 assentamentos do litoral norte e sul da Paraíba.

---

interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do barro.

Aquelas experiências vivenciadas na UFPB se constituíram como importantes pistas para que, alguns anos depois, criássemos outros dispositivos pedagógicos para contemplar este componente formativo (e curricular, por desdobramento) na Licenciatura em Educação do Campo Pronera/UFRRJ/2010. Aperfeiçoamos a participação do cinema na formação dos sujeitos do campo com a proposta de constituição de um Laboratório de Mídias ao longo do curso. Neste espaço-tempo curricular do Laboratório de Mídias, exibimos estes mesmos filmes e outros; as educadoras Monique Lima e Carol Pitzer propuseram textos sobre a relação documentário/ficção e sobre a obra de Eduardo Coutinho, além de realizarem oficinas sobre audiovisual, teatro e fotografia. Estas formações também produziram consequências importantes nas gravações que os educandos realizaram em tempo-comunidade com sujeitos que estiveram presentes nas trajetórias de luta em seus territórios.

Vemos, através dessas experiências, que o cinema contribuiu, na medida em que se problematizava sua linguagem, para ampliar e problematizar a construção de referências coletivas por parte daqueles sujeitos do campo e de suas formas de organização. Compreendemos que a Memória se constitui numa relação de tensão com o esquecimento. Neste campo de forças, o esquecimento e o apagamento das “tradições” – ainda que as concebamos como “tradições inventadas”, no sentido que deu Hobsbawn (1984) a este conceito – ganha um lugar importante no campo de preocupações com a questão das “identidades”, melhor dizendo, da produção de subjetividades, conforme vemos no depoimento de uma das estudantes (assentada de reforma agrária) que se segue:

(...) é através da identidade camponesa que o povo do Assentamento Santa Clara faz a sua leitura de mundo, pois somos de origem camponesa e trazemos em nossa cultura a maneira de lidar com a terra, de colher, de plantar, de produzir, etc.

Temos amor à terra e acreditamos que dela vem toda nossa riqueza e existência. Mas, costume dizer, fomos contaminados pela cultura avassaladora de massa e do capitalismo. Hoje, olhando para trás, fico a imaginar: em que momento isso se deu? Não sei! Ao entrevistar alguns assentados e tratarmos de cultura, ouvi dizer várias vezes que, mesmo sendo filhos de assentados, eles não lembravam mais das atividades culturais que lhes foram ensinadas por seus pais. Sem o registro e a sistematização da história de um povo, tudo fica mais difícil, pois

---

a memória às vezes falha e, ao falhar, perde-se o rumo. Um povo sem memória é um povo sem rumo.<sup>10</sup>

No relato anterior, vemos a constatação que faz a assentada da expropriação cultural presente nos processos de espoliação do capitalismo em geral. Pollak (1989) utiliza-se do conceito de *enquadramento da memória* para descrever o trabalho realizado pela memória coletiva na reconstrução do passado. O autor está em acordo com Halbwachs (1990), no que se refere ao processo de *negociação* entre memória coletiva e memória individual, tal como podemos ver pelos relatos dos educandos (ver: ALBERTI, 2000). A memória coletiva é um território em disputa, sempre produzida pelas relações de poder. Para Pollak,

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. (...) Esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos (...) [pois] o que está em jogo na memória é também o sentido e identidade individual e do grupo. (1989, p. 10).

Dessa forma, o trabalho realizado pelo Laboratório Midiático da LEC/UFRRJ aperfeiçoou duas dimensões formativas na perspectiva da educação popular, a saber: uma relacionada à compreensão do papel das narrativas e das pesquisas baseadas em História Oral e em histórias de vida dos sujeitos nos territórios dos educandos, visibilizando as próprias histórias das lutas e dos movimentos sociais, resgatando o *fió da memória* de experiências de resistência entre gerações; e outra dimensão relacionada à apropriação dos códigos específicos da linguagem cinematográfica, estimulando a produção audiovisual.

### **OS SEMINÁRIOS DE AUDIOVISUAL E IDENTIDADE NEGRA<sup>11</sup>**

Assim como todos os outros processos formativos levados a cabo pelo Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu,<sup>12</sup> os Seminários de Audiovisual e Identidade Negra se constituíram num processo de autoformação contínua, com base na educação popular e comunitária, e na lógica do “*fazer com*,

---

<sup>10</sup>Relato do processo de pesquisa da educanda Marineide Maria da Silva (Assentamento Santa Clara, Itabaiana – PB).

<sup>11</sup>Os Seminários se deram ao longo do ano de 2013, e foram realizados, respectivamente, nas comunidades jongueiras de Santo Antônio de Pádua, do Quilombo Santa Rita do Bracuí, localizado em Angra dos Reis; de São José dos Campos – SP; e na base do Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu, em Niterói – RJ.

<sup>12</sup>Programa de extensão da Universidade Federal Fluminense.

---

*em diferença*”<sup>13</sup> – metodologia enraizada no compartilhamento horizontal de saberes e conhecimentos, vivenciada na construção coletiva de oficinas e laboratórios. Os seminários foram uma construção conjunta e colaborativa que se deu entre os participantes da Rede de Jovens Lideranças Jongueiras e os/as cineastas, educadores/as, universitários/as, bolsistas e midialivristas que integram o Núcleo de Audiovisual do Pontão. Teve como foco principal a racialização das tecnologias audiovisuais, refletindo e tecendo críticas no/ao modo com que o cinema hegemônico – centralizado geralmente nas mãos de homens brancos – gera processos de exclusão e de objetificação das mulheres de modo geral, dos negros, dos indígenas, das comunidades tradicionais e da cultura popular. Nesse sentido, pensou-se coletivamente num modo de se construir um cinema *outro* que tivesse uma linguagem politicamente sedimentada nos processos de empoderamento da identidade negra, jongueira e quilombola.

Ao pensar, então, em autorrepresentação, a Rede viu a necessidade de entrevistar seus mestres jongueiros como um dos modos de compartilhar conhecimentos com seus mestres, vivenciando a transmissão/absorção de saberes orais. A experiência foi extremamente enriquecedora, uma vez que, num momento em que as tecnologias digitais têm gerado abismos entre as gerações, experimentou-se exatamente o contrário: uma aproximação dessas gerações a partir do intermédio dessa tecnologia, bem como da entrevista como metodologia de encontro intergeracional. Posteriormente, os 28 integrantes da Rede assistiram ao material produzido, avaliando os momentos mais importantes das oito entrevistas realizadas, confeccionando coletivamente uma decupagem<sup>14</sup> técnica desse material.

Foi então pensada a produção de *Saravá, Jongueiro Velho - Semeando o Futuro*,<sup>15</sup> uma série de web-documentários voltados para o relato audiovisual de mestres e lideranças jongueiras do grupo Mistura da Raça (São José dos Campos, SP), do Jongo Dito Ribeiro (Campinas, SP), do jongo do Quilombo de Santa Rita do Bracuí (Angra dos Reis, RJ) e também relatos da Comissão da Rede de Jovens Lideranças Jongueiras, todos entrevistados nos contextos supracitados. Trata-se, portanto, de uma produção cinematográfica que se envolve totalmente com ações de salvaguarda de

---

<sup>13</sup>Expressão utilizada pela teórica Mônica Sacramento, ao referir-se ao trabalho do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu.

<sup>14</sup>O filme será finalmente editado, mediante oficinas continuadas de edição de vídeo.

<sup>15</sup>Técnica realizada pela equipe de direção de um filme, que se relaciona, sobretudo, aos recortes do espaço cênico/narrativo e aos movimentos estratégicos operados pela câmera (XAVIER, 1983).

---

patrimônio imaterial de matriz africana, no caso do Jongo, de matriz bantu (MONTEIRO e SACRAMENTO, 2010).

### ***Os Seminários: “fazer com, em diferença”***

Os seminários aconteceram em quatro encontros, cada qual realizado em uma determinada comunidade, sendo o último deles na base do Pontão de Cultura do Jongo (Caxambu, MG). Além disso, esses encontros foram organizados em quatro módulos, a saber: um primeiro momento expositivo e teórico, adentrando *nas histórias* do cinema, bem como no modo com que se desenvolveram suas múltiplas linguagens; um segundo momento, com a realização de oficinas relacionadas ao uso dos equipamentos, seguidas das entrevistas com os mestres; um terceiro momento, com a exibição coletiva do registro anterior e gravação de novas entrevistas, desta vez com um olhar mais atento e crítico; e por último, um encontro para decupagem coletiva de todas as entrevistas gravadas, extraindo aspectos importantes daquelas, para serem direcionadas às oficinas de edição e finalização do filme, estas últimas ainda em desenvolvimento.

### ***Racializando o cinema: desconstruindo hegemonias brancas***

As atividades do *I Seminário Audiovisual e Identidade Negra* ocorreram em três partes. Em primeiro lugar, viu-se como necessária a reflexão crítica em torno dos códigos e retóricas que os meios de comunicação audiovisuais difundem e reproduzem, bem como o necessário encontro com filmografias executadas por grupos, comunidades e/ou coletivos de matriz africana e indígena, tanto no Brasil, quanto em outros países da América Latina. Esse percurso seria necessário antes de adentrarmos na prática do ferramental no âmbito do audiovisual, uma vez que, sem uma reflexão crítica sobre o uso de qualquer ferramenta, tende-se a reproduzir o que já está construído como linguagem. Iniciou-se uma discussão, então, sobre as possibilidades tanto de invenção de novas linguagens, quanto da apropriação de linguagens já existentes de modo a subvertê-las através do seu uso político.

Em um segundo momento, exibiu-se uma filmografia que envolveu o filme *O Nascimento de Uma Nação* (GRIFFITH, 1915), reportagens televisivas dos anos 1990 em torno do *funk* e do Congo exibidas no programa *Fantástico* da Rede Globo, documentários brasileiros vinculados ao Cinema Novo, como *Viramundo* (SARNO, 1965) e *Aruanda* (NORONHA, 1960), documentários estrangeiros vinculados à etnografia, e filmes mais atuais como *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007). Adentrou-se numa primeira discussão de modo a analisar os códigos dessa linguagem cinematográfica hegemônica, que, conforme a análise historiográfica clássica, é inaugurada com a

---

consolidação da linguagem fílmica, a qual muito se aproxima temporalmente dos eventos históricos vinculados aos movimentos abolicionistas norte-americanos, ampliando-se, de forma racista, aos meios de representação audiovisual. Nesse sentido, buscou-se entender essa linguagem, bem como suas repercussões que ainda hoje se atualizam nos meios de comunicação controlados, disseminados e enunciados por uma minoria masculina e branca e que, por isso, se constitui conforme suas epistemologias e cosmologias pautadas nas opressões raciais, de classe e de gênero.

Por último, buscou-se apresentar os movimentos de afirmação de identidades culturais excluídas do processo político, buscando-se as tecnologias e audiovisuais como ferramentas fundamentais nesse campo de disputa estético-política. Desse modo, foram exibidos filmes autorrepresentativos que evidenciam a afirmação de identidades negra, indígena e periférica, realizados por minorias etnicorraciais de direito, como, por exemplo, os filmes *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul; o fragmento do documentário *Victoria – Black and Woman* (TEATRET, 1978) com a performance do poema *Me Gritaron Negra*, de Victoria Santa Cruz; vídeos de passinho do *funk* difundidos na *internet* e gravados em câmeras portáteis pelos próprios *funkeiros*; e documentários do projeto Vídeo nas Aldeias, realizados pelos próprios indígenas.

Os filmes foram entrelaçados a discussões, através das quais se relataram situações similares de vivências de racismo, e, por outro lado, de vivências de empoderamento político e de afirmação das identidades negras, quilombolas e periféricas. Também a exibição dos filmes inspirou profundamente a pensar as tecnologias audiovisuais como forma de se comunicar intercomunitariamente, bem como de acessar histórias e narrativas que os/as mestres/as jongueiros/as de cada comunidade dispõem em suas trajetórias, pensando nesse acesso como uma forma de transmitir histórias, e no seu registro como uma forma de salvaguardá-las também pela via dessas tecnologias.

Nesse sentido, na última parte do seminário, foram apontadas algumas propostas, como, por exemplo, a necessidade de se fazer um filme sobre as mestras e mestres jongueiros/as, uma vez que o próximo encontro seria no Quilombo Santa Rita do Bracuí, berço de diversos/as anciões/ãs jongueiros/as e militantes da luta fundiária. A partir disso, construiu-se, então, o segundo módulo do seminário.

### ***Enegrecendo ferramentas: registro da memória oral jongueira pelos/as jongueiros/as***

As atividades desenvolvidas no II Seminário foram densas e múltiplas. Realizaram-se conversas em torno de metodologias de entrevista em documentários, pensando na estrutura de um

---

roteiro de perguntas que se daria conforme as demandas de um grupo de diretores formado pelos integrantes da Rede de Jovens. Para tanto, exibiu-se uma filmografia que demonstrasse tais métodos de entrevista, como *O Fim e o Princípio*, de Eduardo Coutinho (2005), em que o entrevistador se faz presente, gerando assim um processo mais dialógico que não invisibiliza a presença daqueles/as que conduzem a entrevista. Também nesse momento foram debatidas as funções das equipes técnicas, adiantando esses aspectos para que cada jovem pudesse pensar na função que gostaria de assumir nos próximos dias. Para ilustrar as equipes técnicas e o *set* de entrevista em si, montou-se uma situação de entrevista, com cada jovem exercendo sua função por ele/ela predeterminada.

Posteriormente, foram realizadas as oficinas técnicas de fotografia, demonstrando, através de material projetado e do funcionamento simultâneo da câmera fotográfica, os aspectos necessários para se fazer uma boa foto, sendo estes referentes à estrutura interna da câmera fotográfica e de vídeo. Nesse momento, foram realizados laboratórios de experimentação das funções fotográficas em total sintonia com as questões que ali emergiam. Também durante esse processo, algumas câmeras de fotografia trazidas pelos/as jovens ficaram disponíveis para uma experimentação guiada. Além disso, para melhor acompanhamento das atividades no seminário e para continuidade dessa ação, foi redigida uma apostila para que os/as jovens, com os equipamentos de que dispõem em suas comunidades ou com seus equipamentos pessoais, como as câmeras de celular, pudessem tirar um maior proveito dos registros audiovisuais realizados por eles/elas em suas respectivas comunidades. Em seguida, organizaram-se quatro equipes que fariam as entrevistas, cujos membros exerceriam suas respectivas funções técnicas dentro da equipe de filmagem. Foram, então, montados Grupos de Trabalho, cada qual direcionado a oficinas/laboratórios relativos à sua função na equipe, como, por exemplo, oficinas de microfones, gravadores, etc. Findo esse processo, iniciaram-se as entrevistas com quatro mestres/as da comunidade.

De modo geral, pode-se dizer que houve uma apreensão generalizada da potência da ferramenta audiovisual como intermediária na transmissão dos saberes orais, fato que ficou muito nítido em algumas entrevistas, como, por exemplo, na entrevista coletiva com a liderança jogueira Marilda Oliveira, que relatou a importância de a ferramenta audiovisual servir como um meio contemporâneo de se contar e transmitir os conhecimentos e saberes de mestres/as jogueiros/as. Para Oliveira, é uma forma não apenas de articular o encontro entre mestres/as e jovens, encontro este intermediado por uma ferramenta que carrega em sua genealogia a oralidade, como também é uma forma de mobilizar as comunidades, no sentido de assistir coletivamente a esse material, e que

---

o evento estava servindo para isso. Também foi relatado por alguns jovens do próprio Quilombo Santa Rita do Bracuí que muitas histórias contadas nas entrevistas eram inéditas para eles.

O III Seminário de Audiovisual e Identidade Negra, ocorrido em São José dos Campos, conseguiu, por fim, sedimentar e refletir criticamente sobre os aspectos que foram traçados nos dois primeiros seminários. Nesse sentido, realizou-se um visionamento coletivo do material gravado em Santa Rita do Bracuí. Foi um momento de os/as oficineiros/as e os/as jovens/as jongueiros/as analisarem as entrevistas na íntegra, levando em consideração os aspectos narrativos e técnicos da entrevista, os quais apontariam uma possível rota para um roteiro fílmico a ser efetivado no trabalho de edição. Num segundo momento, foram realizadas mais quatro entrevistas com mestres, mestras, lideranças e com a própria Comissão da Rede de Jovens Lideranças Jongueiras, que relatou sobre sua própria existência, de modo a conectar os relatos dos/as mestres/as às questões levantadas pela Rede de Jovens.

As atividades do IV e último seminário foram tanto conclusivas, como encaminhadoras. Ao visionarem todo o material bruto gravado, a Rede encontrou os intercruzamentos das entrevistas, bem como pensou em pontos de corte para as falas. Pode, então, pensar nas entrevistas como recortes que dialogam entre si, compondo um filme. Foi, portanto, compreendido o que é o trabalho edição, bem como a importância de esta ser feita pelos/as próprios/as jovens jongueiros/as, uma vez que é nesse processo que se constrói boa parte da narrativa, manipulando-se o registro a fim de se gerar um discurso determinado. Em outras palavras, compreendeu-se que um filme verdadeiramente da Rede, deveria ser *filmado* e *editado* pela mesma. Por fim, foi tirada uma comissão que trabalharia no processo de edição dos filmes, e discutida a necessidade de se editar em *softwares* livres.

Após esse seminário, ocorreu uma primeira oficina de edição no *software* livre *Kdenlive*<sup>16</sup> com a comissão supracitada e foi encaminhado o formato do documentário: seriam pequenos curtas-metragens dispostos numa plataforma *online* que lhe conformasse num *web*-documentário. Tal formato revelou-se muito oportuno, pois se equiparava ao modo de se contar histórias nas tradições orais: as histórias são contadas no dia-a-dia, sem necessariamente uma linearidade, sendo mais pautadas no encontro cotidiano. Esse tipo de suporte final de mídia permite a circularidade das histórias, diferente da linearidade de um *filme per se*, e também a liberdade de como e por onde

---

<sup>16</sup> Disponível: <https://kdenlive.org/>.

---

começar as histórias. É, então, uma forma de autonomia narrativa não apenas dos emissores, como também dos receptores das histórias.

***Desdobramentos: Canta um Ponto, um documentário dirigido e produzido por um jovem jongueiro***

Do trabalho realizado pelos seminários, surgiram demandas de filmes em diversas comunidades, relativas a seus respectivos contextos políticos, sendo Pinheiral a primeira delas. O documentário *Canta um Ponto*,<sup>17</sup> recém-finalizado, nasceu como ideia do jongueiro e diretor do filme, João Paulo Silveira, em fazer um registro o mais rápido possível dos/as mestres/as de sua cidade, uma vez que a comunidade vinha perdendo mensalmente seus anciões que faleciam em virtude da idade avançada.

Nesse sentido, o filme se articula já dentro de uma Rede que vem aprendendo a dominar as técnicas e as teorias cinematográficas como forma de se autorrepresentar e de exercer eixos relativos à política de salvaguarda do jongo do sudeste fluminense. O documentário integrou outras jovens lideranças, residentes tanto em Pinheiral, como em cidades vizinhas, como Arrozal, Vassouras e Barra do Piraí, na sua equipe técnica, trabalhando nas equipes de fotografia, direção, som e montagem. O documentário foi, portanto, a continuidade de um trabalho que já começou.

Desse modo, os *Seminários de Audiovisual e Identidade Negra*, juntamente ao documentário *Canta um Ponto*, certamente serviram de laboratório para experimentar e adentrar embrionariamente no campo/prática do que se denomina como “cinema comunitário” (DAGRON, 2014). Esse tipo de cinema parte de uma necessidade de autorrepresentação positiva e autônoma de comunidades historicamente marginalizadas e, por isso, é executado pelos seus próprios membros, uma vez que seus olhares possuem narrativas políticas e culturais que influenciam as narrativas fílmicas.

Tratou-se, também, de um fazer cinematográfico que funcionou não apenas como um emaranhado de técnicas e linguagens específicas de um ofício, mas também como uma *escola* de compartilhamento de saberes, fazeres e vivências comunitários. Tal fato se constitui num uso extremamente político do cinema e do audiovisual, uma vez que estes foram utilizados para mobilizar afetos e saberes tradicionais e ancestrais e não para dispersá-los, como se faz muito recorrente nos meios midiáticos e audiovisuais hegemônicos, que tendem sempre a apagar as memórias e a ancestralidade de comunidades tradicionais. Não à toa que nos processos de avaliação

---

<sup>17</sup> Disponível: <http://www.cantaumponto.com>.

---

nos deparamos com comentários de jovens jongueiros como os de Pedro Augusto – que compôs a equipe de fotografia do documentário *Canta um Ponto* – escritos após uma emocionante e *pedagógica* entrevista realizada com o jongueiro e babalorixá Pedro Paulo Nogueira:

Não foi só um trabalho, mas sim uma AULA e eu estou gostando muito! Quero que Zambi derrame tudo de bom na comunidade jongueira de Pinheiral! Eu estou aprendendo muito com essa comunidade... (AUGUSTO, 2014).

Dito isso, é fato que tais processos, suas dinâmicas, entrevistas e demais vivências serviram também como forma de *transmissão* de saberes orais, através de momentos focados para tal. Os *sets* das entrevistas se tornaram verdadeiras rodas de histórias intergeracionais, e o conhecimento aprofundado da história oral de uma tradição afrobrasileira é um instrumento extremamente potente de combate ao racismo. Por isso, as práticas em questão emergem não apenas como ferramentas audiovisuais ou midiáticas, mas sim como uma metodologia de mobilização comunitária e como instrumento político na luta por uma sociedade igualitária e sem racismo, e isto é, sem dúvidas, o seu melhor resultado.

## CONCLUSÕES

Pensar em apropriação dessas ferramentas, como falado anteriormente, é ir além da inclusão, uma vez que aquela primeira visa uma nova forma de manipular e aplicar as ferramentas digitais, uma forma que é local e não-globalizada e que, por isso mesmo, produz informações críticas e reflexivas sobre o processo histórico, forma mais plena de empoderamento das identidades. Nesse sentido, a apropriação se relaciona com a democratização efetiva dos meios de comunicação, já que novos/as comunicadores/as contarão novas histórias, ou pelo menos, novas versões de uma história já contada por vias hegemônicas.

Portanto, poder manipular ferramentas digitais para recontar as micro-histórias locais, que por sua vez compõem a história deste país, é um exercício completo de cidadania. Além disso, o processo de os/as jovens, através das ferramentas digitais, se aproximarem dos saberes de seus mestres/as e lideranças é também uma busca por visibilizar valores éticos outros e diversos, muito presentes nas comunidades jongueiras, mas que, no entanto, são pouco valorizados nos espaços hegemônicos e branqueados de produção de cultura, política e educação, como ainda é o caso das escolas de modo geral, dos museus, teatros, universidades, dentre outros. Somam-se a essas experiências compartilhadas em atividades de formação realizadas em espaços culturais e/ou organizações de movimentos sociais, aquelas outras desenvolvidas em cursos de escolarização de

---

sujeitos pertencentes a diversos movimentos dentro das universidades e das áreas de reforma agrária do estado do Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Indivíduo e Biografia na História Oral*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.
- AUGUSTO, Pedro. Caderno de Relatoria do documentário *Canta um Ponto*, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica. Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAGANÇA, Felipe. (Org.) *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (Org.) *A questão política da Educação Popular*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. *O cinema e invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COMPOSTO, Claudia; NAVARRO, Mina Lorena (Orgs.) *Territórios em disputa*. Despojo capitalista y luchas em defensa de los bienes comunes naturales y alternativas emancipatórias para America Latina. México: Bajo Tierra Ediciones, 2014.
- CUNHA, Luiz A.; DE GÓES, Moacyr. (Orgs.) *O golpe na Educação*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- DAGRON, Alfonso Gumucio. Aproximación al cine comunitario. In: DAGRON, A. El cine comunitario em América Latina y el Caribe. *Revista FES Comunicación*, n. 14, 2014.
- DOMONT, Beatriz. *Um sonho interrompido: o Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964)*. São Paulo: Porto Calendário, 1997.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FÁVERO, Osmar. (Org.) *Cultura Popular, Educação Popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A importância do ato de ler em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- GIMONET, Jean-Claude. *Praticar e compreender a Pedagogia da Alternância dos CEFFAS*. Petrópolis: Vozes; Paris: Associação Internacional dos Movimentos Familiares de Formação Rural, 2007.
- GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.) *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLLIDAY, Oscar Jara. *Para sistematizar experiências*. 2. ed. Brasília: MMA, 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. Novos regimes de visualidade e descentralizações culturais. In: *Mediatamente! Televisão, cultura e educação*. Brasília: MEC/SEED, 1999.
- MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARTINS, Maria Luíza. Narrativas Audiovisuais e Mobilização Social: Possibilidades. In: *Razón y Palabra*, n. 56, vol. 12, abr.-may. 2007.
- MONTEIRO, Elaine; SACRAMENTO, Mônica Pereira do. Pontão de Cultura de bem registrado e salvaguarda de patrimônio imaterial: a experiência do Jongo no sudeste. *Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e prática*. Fundação Casa de Rui Barbosa, de 22-24 set. 2010. Disponível: <[www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pontao\\_de\\_cultura\\_de\\_bem\\_registrado\\_e\\_salvaguarda\\_de\\_patrimonio.pdf](http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pontao_de_cultura_de_bem_registrado_e_salvaguarda_de_patrimonio.pdf)>. Acesso: ago. 2015.
- MONTENEGRO, Antonio T. *História, Metodologia, Memória*. São Paulo: Contexto, 2010.

- 
- NOGUEIRA, Renato. Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza. *Nação Z*, jul. 2015. Disponível: <<http://www.nacaoz.com.br/2015/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza/>>. Acesso: ago. 2015.
- PASSEGGI, Maria da Conceição. (Org.) *Tendências da Pesquisa (Auto) Biográfica*. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.
- PRECIADO, Beatriz. Museu, basura urbana y pornografía. Zehar. *Revista de Arteleku-ko Aldizkaria*, n. 64, 2008. Disponível: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2861768>>. Acesso: ago. 2015.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3, p.3-15, 1989. Disponível: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. Acesso: 23 nov. 2007.
- SAUDOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

### ***Filmografia***

- BULBUL, Zózimo. *Alma no olho*. Brasil, 1974. 11 min. Sonoro, P&B, 35 mm.
- COUTINHO, Eduardo. *Cabra Marcado para Morrer*. Brasil, 1964-1981. 119 min. Sonoro/cor, VHS, 35 mm.
- COUTINHO, Eduardo. *O fim e o princípio*. Brasil, 2005. 110min. Sonoro, cor.
- GRIFFITH, D. W. *O nascimento de uma nação*. Produção de D. W. Griffith. EUA, 1915. 165 min. Mudo, P&B, 35 mm.
- CAFFÉ, Eliane. *Narradores de Javé*. Brasil, 2003. 102 min. Sonoro/cor. NORONHA, Linduarte. Aruanda. Brasil, 1960. 20min. Sonoro, P&B, 35mm.
- PADILHA, José. *Tropa de elite*. Produção de José Padilha e Marcos Prado. Brasil, 2007. 115 min. Dolby Digital, Cor, 35 mm.
- SARNO, Geraldo. *Viramundo*. Produção de Thomaz Farkas. Brasil, 1965. 37 min. Sonoro, P&B, 35mm.
- TEATRET, Odin. *Victoria: Black and Woman*. Espanha, 1978. 21min. Sonoro, cor, 35mm.

---

## RESUMO

O presente artigo visa trazer algumas reflexões em torno do cinema/audiovisual comunitário e vinculado aos movimentos sociais em seus múltiplos sentidos educativos, implementado em cursos, oficinas, laboratórios, seminários e encontros pautados na educação popular. Nessa perspectiva, compreendem-se o cinema e o "fazer cinematográfico" não como meios "técnicos", mas como linguagem possibilitadora de metodologias que articulem práticas sociais, políticas e comunitárias *outras*. Algumas experiências vivenciadas no estado do Rio de Janeiro são narradas e analisadas nesse diálogo entre cinema/audiovisual, educação popular e movimentos sociais.

**Palavras-chave:** cinema/audiovisual comunitário, educação popular, movimentos sociais.

## EDUCATION, CINEMA, SOCIAL MOVEMENTS AND LAND PEOPLE IN RIO DE JANEIRO STATE

### ABSTRACT

This article intends to engender some reflections around cinema/audiovisual in communities and among social movements through its multiple educational meanings, such as in courses, workshops, labs, seminaries and meetings about Popular Education. Through this perspective, both Films and Filmmaking are not understood as technical means, but as a language that allows other methodologies of social, political and communal experiences. Some of these experiences, located in Rio de Janeiro, are told and analyzed in this dialogue between cinema/audiovisual, popular education and social movements.

**Keywords:** Cinema/audiovisual, popular education, social movements.

*Submetido em nov 2015.*

*Aprovado em jan 2016.*