

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE IMAGEM E SOM

ALICE LANARI SANTOS FREIRE

ESCU TA, GAJON

CINEMA DOCUMENTÁRIO, DINÂMICA CULTURAL E TRADIÇÃO SELETIVA NUMA
PESQUISA AUDIOVISUAL COM OS CIGANOS *CALON* DE MAMBAÍ, GOIÁS.

ORIENTADORA:

Prof^a. Dr^a. SELMA REGINA OLIVEIRA

BRASÍLIA
2009

ESCUTA, GAJON

CINEMA DOCUMENTÁRIO, DINÂMICA CULTURAL E TRADIÇÃO SELETIVA NUMA PESQUISA AUDIOVISUAL COM OS CIGANOS *CALON* DE MAMBAÍ, GOIÁS.

ALICE LANARI SANTOS FREIRE

ORIENTADORA:

Prof^a. Dr^a. SELMA REGINA OLIVEIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Imagem e Som

BRASÍLIA

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília
Número de acervo 978235

Freire, Alice Lanari Santos
F866e Escuta, gajon : cinema documentário, dinâmica cultural
e tradição seletiva numa pesquisa audiovisual com
os ciganos calon de Mambaí, Goiás / Alice Lanari Santos
Freire.-- 2009.
xi, 119 f. : il. ; 30 cm + 1 vídeo-disco (40 min) : son., colorido
; 8 polegadas

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação
em Comunicação, 2009

Inclui bibliografia

1. Ciganos - Goiás (Estado). 2. Arte e cinema. 3.
Documentário (Cinema) - Brasil. I. Araújo, Selma de
Oliveira. II. Título.

CDU 791.43

AGRADEÇO

Antes de mais nada, ao povo brasileiro, que por intermédio da CAPES custeou esta pesquisa.

Selma Regina Oliveira, agradeço por ter acreditado no projeto. A parceria aí inaugurada trouxe muitas conquistas para a pesquisa. Orientadora das que encampam, produzem junto, e defendem teu processo. E ainda com inteligência, senso afiado e graça.

À Dácia Ibiapina, que me recebeu antes que houvesse um projeto e me entusiasmou a acreditar na idéia que eu levava. Era uma pesquisadora audiovisual em ação. Tê-la como parceira, nas diversas fases do trabalho, e como madrinha a nomear a metodologia, é uma dádiva.

Ao Cezar Migliorin, pela cadeira de Edição de Imagens na ECO/UFRJ, e agora pela sua tese que apareceu quando a pesquisa já estava em fase adiantada de gestação, transformando meu olhar e dando mais consistência às reflexões que ali se articulavam. Sua participação nesta banca de defesa é um presente.

À Lavina Madeira, outro presente. Sua aula sobre Raymond Williams me mostrou como a ciência pode ser generosa – em uma manhã a força teórica deste trabalho apareceu, trazido por ela em sua única aula no seminário da linha de Imagem e Som daquele semestre.

Agradeço ao pesquisador Fabio José Dantas de Mello, por ter me levado a Mambá pela primeira vez. Aos professores no curso de mestrado, Denilson Lopes, Tânia Montoro, Marcelo Feijó, Luiz Martino, Armando Bulcão e David Pennington e, especialmente, ao Pedro Russi, entusiasmo puro, que despertou em mim um interesse renovado pela metodologia científica e pela Comunicação, me fazendo gostar muito mais de ambas.

Agradeço a todos os colegas que compartilharam o ano de 2007 nas aulas de teoria, de metodologia, e nos bobós de camarão. E, especialmente, aos meus amigos Gioconda Bretas, Zé Geraldo, Silvia Helena e Karina Barbosa, pela fraternidade que fez dessa temporada algo muito especial.

Pela atenção e dedicação, agradeço aos funcionários da Secretaria do PPG, Regina e Luciano, assim como aos funcionários da Biblioteca da UnB, o oásis da

escrita. Também ao professor Cleudson Nery, que abriu a casa dos médicos-pesquisadores em Mambaí, e ao Raimundo Nonato, que reservou, e garantiu, uma vaga disputada nos apartamentos da Colina quando a Oficina teve que vir para a UnB.

Agradeço ao Gê Vitor, da secretaria de Identidade e Diversidade Cultural/ MinC, pela parceria instantânea e pelo olhar multicultural que me trouxe do povo cigano. E também ao Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, especialmente ao Marcio Blanco e à Karine Muller, pelo convite para participarmos do Seminário “Deseducando o Olhar” e por tudo que parece ainda acontecerá.

Serei eternamente grata ao Dálcio Alves da Silva, chefe cigano dos *calon*, pela abertura de sua morada, pela confiança depositada, pelo tanto que compartilhou comigo seu modo de ser cigano. Sua generosidade e afeto são exemplos a serem seguidos. E à Joelma, Maria Luiza, ao Luiz Eduardo (que eu quase vi nascer!) e Alcivan, que sempre me receberam tão bem em sua casa.

Pela parceria, pela troca – audiovisual e pessoal – Dalcivan, hoje um amigo verdadeiro, é merecedor de todas as oportunidades que surjam para que possa estar cada vez mais em sua trilha autoral. Eu vi um cigano vendo o mar pela primeira vez, e esta dentre outras, é imagem que nunca esquecerei. Agradeço igualmente ao Ismailton, preciso e atento nas colocações, excelente aprendiz de técnico de som, foi uma entrada especial na equipe da Oficina.

Laércio e Codó, pela amizade sincera, pela hospitalidade, pela festa linda que fazem. Reis e Adriano, dupla talentosa, que o sonho de vocês se realize. Teresa e Lulu, *calins* mais lindas, musas desta dissertação, agradeço o carinho com que sempre me receberam. Ao Corsino, nosso grande ator. Gleison, Neguinho, Giovano, Nazinho, Joelma, Linda, Sonia, Zé Bedeu, Laionice, Elaine, Letícia, Delvair, Pequena, *calons* e *calins* participantes da Oficina, sempre animados com a experiência, se colocando em cena e fora dela.

Ainda em Mambaí, agradeço à Maria Haldinair e ao Israel, pela acolhida sempre calorosa na casinha; ao Derval, do Restaurante Modelo, pelo bom papo e pelas histórias confiadas sobre a cidade; ao Paulo de Tarso, cigano de coração e violeiro dos bons.

Calons da cidade de Posse: Nalva, Badia, Julia, Janaína e Sarinei, e também Tandar e sua família, que receberam a Oficina com muito carinho por um final de semana. Um dia a gente volta a se encontrar.

Agradeço à Adriana Telles Ribeiro, por ter me ouvido falar exaustivamente deste trabalho, e sempre querer saber mais, além de sua companhia em Mambaí, num final de semana da oficina. Ana Costa Ribeiro, pelo olhar atento para o filme, pelas noites de conversa, pelo amor comum que nutrimos pelo documentário e pela admiração mútua. Maria Mazzillo, pelo olhar sobre a pesquisa audiovisual, pelas imagens, e pelo todo que a gente compartilha. Micaela Bisso, parceira de tantas gestações, e de mais esta. Julia Lins, Lara Montenegro, Camila Rodrigues, pastoras queridas, pelo interesse, pela torcida, e pela música que descobrimos juntas. Pedro Cariello, Ana Carolina Seixas e Henrique Nepomuceno, pelo samba, pela amizade e por tornarem Brasília um lugar muito especial. À Roberta Simon, amiga que também virou colega, companheira nos desafios, ouvinte especial. Pessoas que me fizeram renovar – quando me pediam para falar – as motivações que me trouxeram até aqui.

Parceiros nas imagens, pelo tanto compartilhar, nesta e noutras pesquisas audiovisuais, Roberto Berliner, Rodrigo Letier, Leonardo Domingues, Paola Vieira, Lorena Bondarovsky e Maria Augusta Ramos. À Karen Akerman, Tatiana Altberg, Carolina Durão e Andréa Capella, pelas opiniões bem argumentadas sobre o filme, e por alimentar meu sonho. Manuel Águas, que chorou bonito ao ver *Escuta, gajon*, e Pedro Moreira, os parceiros que se prontificaram a filmar comigo um outro filme.

João Lanari Bo, pelo entusiasmo contagiante pelo cinema, e pela leitura generosa, tanto do filme quanto do texto. Heloísa Lanari, tia querida, agradeço o interesse e por ter feito aquela revisão.

Minha família adquirida, Clovis, Lindinha, Ana, Bia, Mauricio, Santi, Fernando e Larissa, pelo muito que vocês nos dão. E principalmente à Judith, por cada um dos seus trajetos e por todas as aventuras que passamos juntas. Grande amiga!

À minha querida avó Ely, por ter sempre me incentivado, tendo agora se superado. Às minhas amadas Betha e Marcinha que seguraram a minha casa muitas vezes para que eu pudesse estar inteira em Mambaí. Rosa, parceira minha, que pegou tantas vezes a estrada, lá me dando tranquilidade para a missão.

Branca, mais que irmã, por tudo que você me ensina, pelo seu amor e carinho, pelo seu filho iluminado. Nicola e Vicente, irmão queridos, pela alegria de vê-los crescer. Ao Tomás, mais que sobrinho e meu querido Rodrigo. Teresa, muito minha, pela generosidade, pelo apoio, pelo ouvido.

À Elizabeth e Alberto, tataravós de meus filhos, que me ensinaram o que é compartilhar. Ao Daniel, meu primo querido, agradeço cada risada, cada história e cada lembrança das boas que me deixou.

Maria Elisa Freire, companheira exemplar em dois momentos cruciais deste trabalho. Teu olhar de montadora experiente, e teu zelo, de mãe e avó, foram especiais, fundamentais à pesquisa. Teu amor nos fortalece.

Agradeço também à pesquisa por ter me proporcionado um encontro ímpar com meu pai, Roberto Lanari – nossa conexão Brasília-Petrópolis mais que dinamizada. Por seu apoio incondicional, generosidade e paciência, todos os agradecimentos serão poucos.

Aurora Lanari Pacheco, flor de formosura, pela companhia alto astral nas estradas que nos levaram tantas vezes a Mambaí, pela paciência graciosa de menina nesta reta final, quando dizia “ainda é o trabalho dos ciganos?”. É, filha, é.

Miguel Lanari Pacheco, que chegou no meio da pesquisa, e com isso mudou toda aquela história. Trouxe com ele um presente: minha gestação entre os *calon* de Mambaí. Sua presença e alegria vibrantes me ensinaram muito sobre o tempo e os ciclos que a vida traz com ela.

Gustavo Pacheco, fonte permanente de amor e meu grande amigo. Agradeço por toda entrega, pela sua inteligência em “saber me levar”; pelo muito tempo aqui dedicado, pelos textos e filmes que me trouxe, pela companhia em Mambaí, pela delicadeza, bom humor; pela sua luz, honestidade, pelos nossos filhos, e por ter me conquistado para um modo de vida que só depois compreendi, já era eu aprendiz de cigana.

E agradeço a Nossa Senhora Aparecida, a Nossa Senhora da Abadia, à Santa Sara Kali, e a minha mãe Oxum, todas forças invisíveis, e muito poderosas, que, só posso acreditar, atuaram em cheio nesta pesquisa.

Que teus olhos sejam atendidos!

Para Miro

Para Miguel

RESUMO

Freire, Alice L. S. ***Escuta, gajon: Cinema documentário, dinâmica cultural e tradição seletiva numa pesquisa audiovisual com os ciganos calon de Mambai, Goiás.*** 119f. Brasília. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação. Universidade de Brasília – PPG-FaC / UnB. Brasília, 2009.

Este trabalho parte da realização de uma oficina de vídeo com uma comunidade cigana no norte de Goiás, ao longo de dois anos. A experiência, que resultou no documentário *Escuta, gajon*, é a matéria-prima para uma análise da dinâmica cultural dessa comunidade, à luz do conceito de *tradição seletiva*, e tal como percebida pela pesquisa audiovisual. Paralelamente, a experiência serve como matriz para reflexões sobre a evolução do cinema documentário brasileiro nas últimas décadas e sobre as oficinas de vídeo como estratégia de representação.

Palavras-chave: oficina de vídeo, ciganos, pesquisa audiovisual, tradição seletiva, cinema documentário brasileiro.

ABSTRACT

Freire, Alice L. S. ***Listen, gajon: Documentary film, cultural dynamics and selective tradition in an audiovisual research with the calon gipsy community of Mambai, Goiás.*** 119f. Brasília. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação. Universidade de Brasília – PPG-FaC / UnB. Brasília, 2009.

This dissertation stems from a video workshop with a gipsy community in the state of Goiás, carried out during two years. This experience, which resulted in the documentary film *Escuta, gajon* ("Listen, gajon"), functions as the raw material for an analysis of the cultural dynamics of that community, in light of the concept of *selective tradition*, and as perceived through the audiovisual research. At the same time, the experience also provides an opportunity for reflections on the evolution of Brazilian documentary films over the last decades, as well as on video workshops as a strategy for representation.

Key-words: video workshop, gypsies, audiovisual research, selective tradition, Brazilian documentary films

FOLHA DE APROVAÇÃO

Prof.^a. Dr.^a. Selma Regina Oliveira
Universidade de Brasília
(Presidente)

Prof. Dr. Cezar Avila Migliorin
Universidade Federal Fluminense
(Membro externo)

Prof.^a. Dr.^a. Dácia Ibiapina
Universidade de Brasília
(Membro interno)

Prof.^a. Dr.^a. Lavina Madeira Ribeiro
Universidade de Brasília
(Suplente)

Brasília, 17 de Dezembro de 2009.

SUMÁRIO

1. Introdução: O filme-ação	PG. 1
1.1 Primeiros contatos: a chegada em Mambaí	PG. 5
2. De qual imaginário estamos falando?	PG. 8
2.1 Imaginário cigano: a demanda por visibilidade	PG. 11
3. Os ciganos <i>calon</i> de Mambaí	PG. 16
4. À procura de uma metodologia própria para a pesquisa audiovisual em Comunicação	PG. 22
4.1. Oficinas de formação em audiovisual: outros métodos	PG. 29
4.2. A pesquisa-ação integral e a dinamização cultural	PG. 37
5. O cinema documentário contemporâneo e a <i>filmação</i> como estratégia de representação.....	PG. 48
6. Edição de imagens e tradição seletiva: análise de uma dinâmica cultural em cenário audiovisual	PG. 74
7. <i>Escuta, gajon</i> fica pronto, e é exibido	PG. 90
7.1. <i>Escuta, gajon</i> viaja	PG. 100
8. Reflexões finais	PG. 107
Referências bibliográficas	PG. 113
Referências filmográficas	PG. 117
Ficha Técnica	PG. 119
Anexos	
I. DVD <i>Escuta, gajon</i> (2009 / 40' / cor/ NTSC + Extras)	
II. Material didático da Oficina de Vídeo	
III. Projeto <i>Visão Cigana</i> - Núcleo Audiovisual Cigano	
IV. “ <i>Escuta, gajon</i> e a oficina de vídeo entre os ciganos <i>calon</i> de Mambaí”	

1. INTRODUÇÃO: O FILME-AÇÃO

Esta pesquisa se instaura pela vontade de dialogar com as práticas e representações culturais de uma determinada comunidade através do meio audiovisual. Para esse fim, concentrou-se na preparação de um contexto de onde pudessem emergir, em linguagem audiovisual, os desejos de representação da comunidade. Tratava-se de um grupo cigano. Surgiu assim a oficina de vídeo dos ciganos *calon* de Mambaí, realizada com essa comunidade ao longo de dois anos, a contar do primeiro módulo de aulas até a noite em que o documentário, seu produto final, foi exibido. No princípio da oficina, em debates, o grupo procurou decidir quais elementos de sua cultura deveriam ser incluídos na representação audiovisual. Posteriormente, durante as filmagens e a edição do filme, continuaram ocorrendo negociações entre os diferentes desejos de representação. Os objetos dessas negociações, muitas vezes, puderam ser incluídos na representação audiovisual, pois haviam sido filmados. Noutras vezes, aconteceram sem que houvesse um registro, mas foram anotados. Essas negociações e seu contexto são a matéria prima da pesquisa.

O objetivo principal deste trabalho é entender como um determinado grupo lida com suas representações a partir de uma ação audiovisual que possibilita a esse grupo redefini-las, ainda que localmente e com alcance limitado. Subsidiariamente, é intenção da pesquisa refletir sobre as possibilidades metodológicas próprias à Comunicação no campo da *pesquisa audiovisual* (Lorite, 2002, 2005), e também sobre o método das oficinas de formação audiovisual como estratégia de representação.

Esta pesquisa está inserida em um domínio maior que procura compreender o papel da linguagem audiovisual no conhecimento da realidade. Para isso, buscamos conhecer e estudar uma cultura, a partir de um *dispositivo fílmico*, interferência da pesquisa que fez movimentar uma experiência de representação e registrou esse movimento em sua cultura. Esperamos, assim, colaborar para a discussão sobre as possibilidades de uma experiência de representação negociada a todo tempo entre um grupo definido – *sujeitos-da-câmera* – formado pela comunidade cigana de Mambaí e pela pesquisadora. Dentro dessa pesquisa audiovisual – conceito que aqui evoca a *investigação audiovisual aplicada* – empreendemos um contato com a realidade que se

deu por meio audiovisual, e que teve sua expressão realizada também através da linguagem audiovisual. Essa proposta teórico-metodológica é desenvolvida por Nicolás Lorite¹ e abre novas possibilidades de conexão entre a academia e a ciência da Comunicação com a realidade sócio-cultural que as estabelecem.

Esta pesquisa audiovisual surge do encontro da pesquisadora, em 2007, com um grupo de ciganos fixado há cerca de trinta anos na cidade de Mambaí, nordeste do estado de Goiás. Propusemos-lhes, então, uma experiência fílmica localizada, na intenção de evocar uma visão geral sobre o papel da imagem audiovisual na relação desse grupo com sua identidade e suas tradições.

A escolha temática da pesquisa foi motivada pela percepção de lacunas nas representações audiovisuais do povo cigano, pois o que se observa ao se examinar o universo dessas obras audiovisuais é que elas são relativamente poucas, levando-se em consideração os índices populacionais dos ciganos, e sua difusão, seu “espalhamento” pelo mundo.² Além disso, desperta a atenção o fato de que a maioria das representações audiovisuais que trazem a imagem do povo cigano – maioria tanto em termos de produção quanto de distribuição – busca um diálogo exterior a esse povo, tentando satisfazer uma curiosidade exotizante a respeito de seu modo de vida, suas tradições, sua cultura. Uma vez saciados, o realizador e o público que este espera encontrar, mantêm-se as formações estigmatizantes produzidas pelo imaginário ocidental a respeito dos ciganos. Sendo assim, pode-se dizer que as imagens do povo cigano são, na maior parte dos casos, imagens *eurocêntricas*, produzidas a partir de um eixo cujas referências principais são as do homem “ocidental” e “branco”.

Os ciganos, de um modo geral, têm raras oportunidades de assistir a programas de TV, filmes, reportagens ou documentários que abordem a sua cultura, mesmo que de maneira indireta. E, analisando as produções existentes, percebe-se que são poucas as

¹ Apresentada no seminário *Imagem e Conhecimento* (Brasília, 2 a 5 de outubro de 2007.). Para Lorite García, esta abordagem procura “[...] investigar un objeto de estudio de la realidad social, así como en la comprensión de las diferencias de las metodologías audiovisuales con las metodologías cualitativas y cuantitativas clásicas de las ciencias sociales, en la reflexión sobre la puesta en escena y la validez científica de la investigación audiovisual [...]” (Lorite García, 2005)

² Não há estimativas oficiais para a população cigana no Brasil. Nenhum órgão governamental, organização não-governamental ou pesquisador se propôs a realizar um censo a respeito da população de ciganos no país. Informalmente, acredita-se que este número esteja entre 500 mil e um milhão. A população mundial estimada abrange uma variação ainda maior, entre 5 milhões e 15 milhões. Fonte sobre a população cigana brasileira - Ministério Público Federal, Secretaria Geral da República, disponível em: <http://pfdc.pgr.mpf.gov.br/clipping/junho-2009/direitos-dos-povos-ciganos-em-pauta/> Acesso em: 18 de outubro de 2009. Dado sobre a população cigana mundial, fontes variadas.

que falam das diferentes formas de ser cigano. Este pode ser um dos maiores equívocos do imaginário ocidental a respeito da cultura cigana: a idéia de que, apesar de disperso, ele é um povo único, caracterizado por uma uniformidade cultural.

* * *

O presente texto estrutura-se da seguinte maneira: em primeiro lugar, analisa os conceitos de *imaginário ocidental* e de *imagem eurocêntrica*, já que aqui muito se falará sobre eles. Em seguida, apresenta-se um levantamento das origens do grupo de ciganos *calon* de Mambaí, realizado a partir dos dados colhidos pela pesquisa linguística, que será identificada mais adiante neste texto e, principalmente, da intensa troca de informações ocorrida ao longo dos três anos de encontros compreendidos nesta pesquisa. Apresentará, ainda, informações referentes à extensa bibliografia de pesquisas tematizando os ciganos do mundo, assim como à escassa historiografia, e esta apenas ao relacionar as maneiras próprias da dinâmica cigana em Mambaí aos modos de ser cigano que foram pesquisados, registrados ou que habitam o imaginário ocidental.

Em um segundo momento, este trabalho levanta uma discussão teórico-metodológica apoiada nas questões vivenciadas pelo cinema documentário contemporâneo, tanto no que concerne à sua realização quanto às reflexões que tem gerado, com ênfase nas questões trazidas pelo tipo de documentário que se convencionou chamar de *reflexivo*. Nesse processo, serão cruzadas a todo tempo essas considerações com as descobertas próprias da experiência desenvolvidas por esta pesquisa. Estarão expostos, nessa relação, os limites encontrados pela oficina de vídeo dos ciganos *calon* de Mambaí, buscando contribuir para a discussão global provocada pelas múltiplas e crescentes experiências culturais que estimulam as oficinas de vídeo digital enquanto promotoras do inter-relacionamento dos povos do mundo.

Metodologicamente, combina-se a prática aqui desenvolvida com duas abordagens: uma notadamente científica, na qual buscou-se o instrumental e as bases de trabalho, a *pesquisa-ação integral*;³ e outra, que surge de uma tendência atual no cinema documentário interessada em repensar as possibilidades de conversão de papéis entre sujeitos presentes numa representação – *o dispositivo fílmico*. Essa convergência procura assentar as escolhas metodológicas realizadas nesta pesquisa, que chamaremos

³ Uma abordagem para a pesquisa-ação desenvolvida pelo pesquisador André Morin, da Universidade de Montreal, Canadá, que será discutida mais à frente (Morin, 2004).

de *filmação*. Para tal, a metodologia aqui desenvolvida será ordenada ao máximo, buscando refletir sobre os elementos dessa experiência que possam servir como contribuição epistemológica mais geral, própria do campo de *pesquisa audiovisual* em Comunicação.

Este trabalho traz em seu escopo questões relativas à dinâmica cultural do grupo estabelecida pela oficina de vídeo – analisando o processo próprio à oficina e o produto audiovisual, o documentário *Escuta, gajon*.⁴ As formas e estratégias de negociação experimentadas em Mambaí serão observadas a partir do conceito de *tradição seletiva*, desenvolvido pelo historiador inglês Raymond Williams; mas será na reflexão acerca da etapa de edição do filme que a análise da composição de forças – considerando aquelas especialmente manifestas à época – se dará como uma “decupagem”, seguindo a enunciação dos tipos e intensidade das forças convocadas pela dinâmica cultural a partir do princípio-motor da *tradição*.

Finalmente, este trabalho relata os desdobramentos da exibição do filme na comunidade de Mambaí, além de sua exibição noutras platéias. O alcance da visibilidade de *Escuta, gajon* traz algumas surpresas e exige novas reflexões.

Este texto conta com imagens realizadas durante a oficina de modo a convidar o leitor a uma visualização que somente as palavras ou descrições não possibilitariam. Nesta pesquisa, cujo núcleo é justamente o papel das imagens e o que elas proporcionam, o interesse reside em lançar mão de *referências visuais*. Todas as imagens que figuram no texto são fotos tiradas pela pesquisadora ou *frames* do filme e do material bruto. O texto conta também com transcrições de falas dos participantes da oficina, registradas em vídeo ou somente em áudio, além de trechos do diário de campo redigido durante a oficina e assinalados por tipo de letra diferente. Esses elementos se justificam na medida em que a experiência desenvolvida, e por meio deles expressa, alimenta a reflexão textual. Esta articulação foi se revelando coerente em relação à direção da pesquisa, onde a experiência de representação é o ponto de partida para a reflexão, e não a sua ilustração posterior.

De maneira mais geral, acredita-se que esta seja uma pesquisa que dialoga com questões da sociedade numa atualidade mediática, e que apresenta um caminho de representação para uma fatia da realidade cultural brasileira. Trabalhada em meio

⁴ Anexo I – *Escuta, gajon* (2008, miniDV, 40 min.)

audiovisual, busca processar os elementos teóricos, metodológicos e epistemológicos, tanto no texto quanto na forma do filme documentário. Por esses motivos, ousa sentir-se completamente inserida no campo da investigação audiovisual da realidade.

1.1. PRIMEIRO CONTATOS: A CHEGADA EM MAMBAÍ

Os ciganos de Mambaí assistem televisão diariamente, principalmente à noite, embora seja bem comum que a TV esteja sempre ligada em suas casas. Ouvem bastante música, em especial a sertaneja, da tradicional à mais recente. Desde que a oficina lá chegou, ouviu-se bastante Nelson Nascimento, o rei da *Pisadinha*.⁵ Além dele, esteve em evidência Casanova, um tecladista cigano de Goiás que canta as particularidades da cultura de seu povo, e que tem muitos fãs, entre ciganos e *gajons* do estado.⁶ A música é sempre ouvida em volume bastante alto, ao contrário da televisão. Nas casas ciganas de Mambaí, a aparelhagem audiovisual – quase sempre uma televisão de tamanho médio e às vezes um aparelho de DVD – fica na sala de estar, em uma estante de frente para o sofá. Nesse móvel fica também o aparelho de som, além dos enfeites, bibelôs, copos ou canecas especiais, lembranças de festas e aniversários, santos, pequenas bonequinhas e fotos da família em diferentes épocas. Alguns dos *calon* de Mambaí, além de assistirem à programação local da TV aberta, alugam filmes na locadora da cidade e também adquirem DVDs e CDs piratas vendidos ao preço de uma lata de cerveja no comércio informal das cidades por onde circulam. São, tipicamente, gravações em vídeo de shows dos artistas preferidos, além de filmes hollywoodianos. É normal que um filme adquirido por alguém do grupo circule noutras casas, sendo mais disputados os que envolvem ação e carros velozes.

É forte a relação desses ciganos com a linguagem e as ferramentas audiovisuais. Os mais jovens são frequentadores assíduos da *lan house* da cidade e estão bastante familiarizados com a internet. Têm páginas em redes sociais como *Orkut* e *Facebook*, onde postam fotos de família – a câmera fotográfica digital é um objeto desejado, mas ainda são poucos os que puderam adquirir uma delas.

⁵ Ritmo musical aparentado com o forró.

⁶ *Gajon* é o homem não-cigano, *gajin* é a mulher não-cigana, *gajons* são os não-ciganos em geral.

A oficina de vídeo de Mambaí deve-se, em parte, a uma demanda audiovisual do próprio grupo, estabelecida a partir de determinada conjunção de fatores. De minha parte, já havia um interesse em empreender uma investigação audiovisual dentro de certos padrões metodológicos, que por ora foram aqui apenas apresentados. Após ter lido uma matéria jornalística que apresentava uma pesquisa realizada junto a esses ciganos⁷, e já instigada pela lacuna de representações desse povo, aproximei-me do pesquisador linguista cujo livro era o tema da matéria, Fábio José Dantas de Melo, da Universidade de Brasília. Dantas de Melo desenvolveu sua pesquisa de mestrado (Melo, 2005) e tese de doutorado (Melo, 2008) sobre a língua que é falada, além do português, por esses ciganos, o *calon*, que os próprios falantes chamam de *chibi*. Sua tese procura comprovar uma relação direta entre a língua falada por esse grupo e o *romani*, a língua primeva do povo cigano. Para isso, realiza a comparação entre o *calon*, língua deste e de outros grupos no Brasil, o *caló* da Espanha e o *calão* de Portugal, além de estruturar o vocabulário *calon* em campos semânticos, base para a estruturação de um dicionário dessa língua.

Na época em que o procurei, o pesquisador, espantado com as coincidências, me contou que, poucas semanas antes de nosso encontro, o chefe dos ciganos de Mambaí lhe havia dito que gostaria de fazer uma representação com imagens sobre a cultura e a tradição de seu grupo. Era uma espécie de pedido do chefe para que o pesquisador, com suas ligações institucionais, conseguisse que alguém fizesse uma “reportagem” sobre eles. O pesquisador, que em nosso encontro mostrou-se contente com a coincidência e feliz em poder responder rapidamente à demanda do chefe, concordou em levar-me até o grupo.

Mambaí - Domingo, 11/02/2007.

Depois de tudo falar a respeito de minhas idéias e da criação da oficina, percebi um silêncio estranho. Resolvi comentar um filme que eu tinha visto, *Latcho Drom*⁸ e também uma peça de teatro, *Savina*.⁹ Abri minha pasta e fiz rodar no grupo o programa da peça, que mostrava algumas imagens e frases interessantes. Estava também com o livro *Palavra*

⁷ “Identidade Cigana”, matéria de Helena Aragão in *Revista Nossa História* – julho de 2006, p 9.

⁸ *Latcho Drom* documentário dirigido por Tony Gatlif, 1993.

⁹ *Savina*, espetáculo teatral realizado pelo grupo Amok Teatro (CCBB, Rio de Janeiro, 2006). Adaptação livre da obra homônima de Mateo Maximoff, o espetáculo é, em boa parte, falado em *romani*.

Cigana,¹⁰ que tem ilustrações maravilhosas. Então quis saber quem ali se sentia motivado pela idéia de fazer a oficina, como que inspirada pelas imagens, pelo que eu mesma sentia com aquelas representações. Formaram-se alguns grupos ao redor do material. E eu ia de grupo em grupo, conversando, me aproximando, perguntando quem gostaria de fazer o trabalho. Anotei o nome e a idade de cada cigano que ia se apresentando. Quando cheguei junto ao grupo onde estava Quincas, este fez uma pergunta muito curiosa: “Sobre esse filme que você falou, tem cigano no mundo todo? Pois eu achei que só tinha no Brasil...”

Ao todo, dez pessoas se inscreveram. Tive que chamar as mulheres mais de uma vez para a participação. Entraram duas: Joelma, que estava muito interessada mas não se manifestou, esperando que o chefe Dálcio, seu marido, perguntasse se ela queria participar e assim a inscrevesse; e a esposa de Nazinho, Sonia, que não estava presente mas foi inscrita pelo marido, que, gostando da idéia, também inscreveu a si mesmo. Nazinho virá a ser o mais velho a participar.

Outro fato curioso foi o pedido de Quincas para copiar uma frase do libreto-programa da peça, dizendo que a colocaria no carro. É uma frase de Matéo Maximoff, uma exaltação ao orgulho de ser cigano: “Porque eu nasci cigano da cabeça aos pés, o mundo é minha casa, o céu é meu teto, a terra é meu chão.”¹¹



Ciganos e seus carros, amor que vem de outros tempos.

¹⁰ *Palavra Cigana: seis contos nômades*, livro de contos ciganos reunidos pela antropóloga Florência Ferrari e ilustrados por Stephan Doitschinoff (São Paulo: Cosac & Naify, 2006).

¹¹ Matéo Maximoff (1907-1999) foi um importante escritor cigano. Ele conseguiu, mesmo imerso numa cultura oral, produzir alguns grandes escritos, além de inventários, sobre seu universo. Nascido em Barcelona, desapareceu aos 82 anos, em Paris.

2. DE QUAL IMAGINÁRIO ESTAMOS FALANDO?

Imaginário, palavra corriqueira enquanto adjetivo, mas nem tanto como substantivo: parece ainda pouco acomodada à língua. Para os fins desta pesquisa, será feita uma breve conexão entre a proposta de estruturação do imaginário tal como desenvolvida pela teoria de Gilbert Durand, e a formação de um imaginário ocidental sobre o povo cigano. Para isso, nos apoiaremos na dissertação da antropóloga brasileira Florência Ferrari (Ferrari, 2002), que trata do imaginário construído pelo Ocidente em torno dos ciganos, partindo de uma análise detalhada de obras literárias ocidentais e realizando um levantamento das representações mais recorrentes do povo cigano, dando a elas uma interpretação conjunta. O trabalho da antropóloga mapeia, na literatura, o mesmo que minha pesquisa foi buscar no meio audiovisual. Mas aqui, em nome da economia, a estrutura do imaginário será trazida com o propósito de relacionar as ocorrências cunhadas pelo imaginário ocidental a respeito do povo cigano à possível introjeção, pelos ciganos *calon* de Mambai, dos papéis e máscaras sociais cunhados por esse imaginário hegemônico.

Embora não tenha sido possível para esta pesquisa realizar um mapeamento exaustivo no meio audiovisual, é possível associar as diversas características que envolvem a representação do cigano na literatura à que é mostrada no cinema ou na televisão. Pois, afirma-se aqui, a base comum a todas essas representações é o imaginário ocidental de longa duração construído a respeito do povo cigano, que se encontra refletido nas variadas formas de representação, sejam elas escritas, filmadas, ou simplesmente postas em circulação pelos mitos e histórias transmitidas oralmente.

A ciência do *imaginário* é o “estudo dos processos de produção, transmissão e recepção, o ‘museu’ de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (Durand, 2001: 6). Para Bronislaw Baczko, o imaginário social é uma das forças reguladoras da vida coletiva; ao atuar nessa regulação, provoca disputas por sua hegemonia e controle. Tais disputas derivam de um desejo de participação, visto que os bens simbólicos de uma sociedade são limitados. Assim, os poderes, ao longo da história, desenvolvem variados dispositivos de controle do imaginário social. Seu

conteúdo será comunicável através da produção de discursos, espaço em que se dá a reunião das representações coletivas numa linguagem.¹²

Naturalmente, a julgar por seu escopo, o processo que edifica o imaginário social é diverso e bastante amplo, se levarmos em consideração todas as épocas e sociedades. Mas é possível supormos uma grande divisão referente ao *imaginário ocidental*. Este seria o processo que começa por envolver as imagens arquetípicas e comumente associadas ao inconsciente coletivo, e vai até a organização dessas imagens em códigos, planos e programas, num sistema de ordenação e racionalização estabelecido pelas sociedades, neste caso pela sociedade dita *ocidental*. Utiliza-se aqui o conceito de *ocidental* à semelhança daquele proposto pelo crítico literário Edward Said em seu *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*. Nessa concepção, o termo não se refere a uma posição no mapa, mas a um conjunto de valores e pensamentos criados pelo Ocidente a respeito do “outro” não-ocidental. Mas se, por um lado, as representações ocidentais dos ciganos revelam bastante sobre um modo de olhar ocidental e bastante menos sobre a cultura singular daquele povo, por outro lado, dizer que as representações ocidentais são *apenas invenção* é incorrer no risco de alguma simplificação grosseira. Interessante, a discussão empreendida pela antropóloga em sua dissertação, onde diz:

Mostrar que o discurso cultural que circula sobre o Oriente não é a “verdade”, mas a *representação*, é um dos objetivos de seu [*de Edward Said*] estudo. [...] Seu lugar de enunciação é claro: preocupa-se primordialmente em apontar a relação de poder e de dominação existente entre Ocidente e Oriente. [...] É justo reconhecer como questão forte desse estudo a denúncia da relação de poder assimétrica existente [...] entretanto, seus argumentos, em nome desta denúncia, acabam criando uma cisão entre realidade e representação da qual não posso deixar de discordar. (Ferrari, 2002: 24)

E sobre a relação entre representação e realidade, diz também:

Supor que por detrás da representação há uma “verdade”, proibida a circular, parece-me um pressuposto algo positivista, pois sugere que há uma “verdade” absoluta em algum lugar aguardando ser descrita. E ainda, dizer que tal representação, por nublar a “verdade”, deve ser entendida como “invenção”, parece-me ainda mais impróprio, já que

¹² Anotações realizadas em palestra de Selma Regina Oliveira durante o curso-seminário da Linha de Imagem e Som da Pós-Graduação da Universidade de Brasília (Brasília, 30 de outubro de 2007).

nada se inventa do vazio. A representação é uma verdade para o Ocidente como qualquer outra: um ponto de vista absoluto sobre as coisas, se existir, é divino. [...] Assim, não interessa fazer de representação e realidade antagonistas, mas antes, perceber a *realidade da representação*. (Ferrari, 2002: 24-25)

Buscando contextualizar as representações do imaginário ocidental a respeito dos ciganos, percebe-se que elas revelam principalmente um temor em relação ao *diferente*, como se diante de uma situação de alteridade fosse preciso estabelecer alguns padrões que normatizassem a relação com esse “outro”. Então, percebe-se que nas representações sobre o povo cigano, sejam ali protagonistas ou coadjuvantes, ocorre uma redução da personalidade de seus indivíduos aos seguintes esquemas: o do ladrão, o da sorradeira, o dos habituados ao estelionato, o do vínculo com a magia e o sobrenatural e ainda com a arte do espetáculo, vista em oposição ao trabalho “real”, ao qual o povo cigano não seria afeito. Em suma, vai-se da malandragem ao roubo de crianças. E estes são apenas os mais recorrentes, segundo o trabalho de catalogação e análise feito na pesquisa que se debruçou sobre as obras literárias.

Certamente, tais características não serão fruto, apenas, de representações infundadas. São vistas na literatura, mas terão se consolidado ao longo de muito tempo, de início nas histórias orais e mais recentemente nos diferentes meios de comunicação, especialmente em matérias jornalísticas. A hipótese aqui trabalhada é a de que o povo cigano esteve, em sua grande maioria, apartado dos centros de produção de suas representações; e que estas estiveram mais empenhadas em validar alguns mitos e difundir a necessidade da observação de uma distância social “segura”, do que em propor um olhar que questionasse certa perspectiva eurocêntrica que se fixa apenas no exótico e no misterioso.

Em seu livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, os críticos literários Robert Stam e Ella Shohat propõem algumas formas de leitura para o cinema e para as representações do “outro” em geral. Demonstram como os meios de comunicação contemporâneos, e principalmente as obras audiovisuais, estão demasiado próximos dos centros de produção de identidade. Questionam certa “caricatura” que o cinema dominante tem realizado a respeito das civilizações não-ocidentais. Mas lembram também que, hoje, os centros de produção são muito mais diversos e têm o poder de “não apenas oferecer

representações alternativas, mas também de abrir espaços paralelos para transformações e simbioses entre culturas” (Shohat e Stam, 2006: 28).

As representações eurocêntricas seguem afirmando sua obsessão pela hierarquização. Se não mais aquela entre povos, para não ser identificada ao racismo, são as formas culturais que elas insistem em hierarquizar. Desse modo, o primevo, original nomadismo, torna-se uma opção “preguiçosa” encontrada pelo povo cigano para não ter que cultivar a terra como o colono trabalhador; também a barraca como moradia em contraposição à casa estável, e muitas outras classificações dos modos de fazer e das identidades culturais. Na experiência com o grupo cigano *calon*, foi preciso relativizar todas as “verdades” culturais construídas em torno de sua identidade. O interesse principal, ali, era saber quais das transformações culturais vividas pelo grupo de Mambaí viriam à tona na experiência de representação, e em que medida isso se daria. O que interessaria a eles como representação de sua cultura? Quereriam ser mais ciganos ou mais goianos, nessa representação?

2.1. IMAGINÁRIO CIGANO: A DEMANDA POR VISIBILIDADE

Perguntando-se a brasileiros adultos, homens e mulheres, de classe média, moradores em grandes cidades, quais os produtos audiovisuais que influíram em seus imaginários sobre a identidade cigana, é provável que seja mencionada a telenovela *Explode Coração*, produzida e exibida pela Rede Globo no ano de 1995. Poderá ocorrer também alguma menção à conexão entre as entidades espirituais da umbanda e o povo cigano, recorrente em séries de reportagens jornalísticas e outros produtos televisivos. No cinema, é possível que tenham visto algum filme do cineasta sérvio Emir Kusturica, como *Tempo de Ciganos* (1998), que conta a história de Perhan, um filho de mãe cigana que vive com a avó e a irmã nos arredores de Sarajevo. E poderão até mesmo conhecer, se forem adultos interessados, ao mesmo tempo, em cinema e em ciganos, o documentário *Latcho Drom* (1993), do cineasta argelino Tony Gatlif, que é filho de ciganos romenos, mas com ascendência espanhola. Esse filme é mais informativo quanto à diversidade própria do povo cigano, e propõe a existência de um tronco comum a ligar experiências culturalmente tão distintas. Longa-metragem, mistura de documentário com musical, acompanha grupos ciganos marcados por alguma forte

relação com a música e a dança, proposta de elo condutor adotada por Gatlif. Além dessas referências cinematográficas, existem também as dez versões filmadas de *Carmen*, ópera de Bizet que certamente ajudou a difundir a imagem da cigana sedutora, que usa seus talentos de canto e dança para enfeitiçar homens “de bem”. Apesar da existência de uma vasta filmografia cigana para além dessas referências, tanto em ficção quanto em documentário, é bem possível que os adultos hipotéticos não tragam outras informações adquiridas em meio audiovisual.

Os integrantes do grupo de ciganos *calon* de Mambaí assistiram à novela *Explode Coração*, escrita por Gloria Perez, mas não se sentiram representados ali. Eles declararam não ter relações com os ciganos da umbanda e nenhum deles ouvira falar do cineasta Emir Kusturica. Alguns deles foram apresentados ao documentário *Latcho Drom*, em uma tarde da oficina de vídeo, sentados na sala de aula da Escola Estadual Valter Moreira dos Santos, onde as crianças ciganas estudam. A sessão começou com quatorze ciganos na sala e terminou com três. Os mais velhos foram os primeiros a se levantar, talvez desmotivados pela legendagem dos poucos diálogos do filme, talvez impacientes por terem que ficar sentados, imobilizados nas carteiras, com o dia correndo lá fora. Os mais jovens disfarçavam certo desinteresse, mas não encobriam a estranheza causada pela “tarefa” de assistir a um filme inteiro, longa-metragem, sentados em roda na sala de aula.

Entre os ciganos *calon* de Mambaí a mistura entre culturas acontece de maneira evidente. Sujeitos pertencentes a um grupo que convoca a todo tempo suas tradições, que por sua vez constituem uma identidade bem marcada, eles podem passar despercebidos no meio de não-ciganos. Não usam roupas que nos acostumamos a chamar de “típicas” em seu dia-a-dia, não são “nômades”, moram em casas de alvenaria ao invés de barracas, não cantam ou tocam a música originada no *flamenco* espanhol, transformada pelo imaginário ocidental em música cigana e, ainda, as mulheres do grupo não praticam a quiromancia. Mas, quando foram convidados pela segunda maior emissora de televisão brasileira a gravar uma matéria jornalística sobre ciganos, cederam à insistência da profissional para que realizassem atividades que mostrassem que eles eram “de fato ciganos”. Segundo o chefe do grupo, repetindo as palavras da repórter, “não adiantava que ela soubesse que nós éramos ciganos, o telespectador tinha que ver que a gente era mesmo cigano”. E assim, zelosos, estes ciganos atenderam ao

pedido. Montaram barracas de lona, fizeram comida no fogão a lenha, vestiram suas roupas mais características, conseguiram cavalos emprestados e os selaram como antigamente, armando o “saco de *bisaco*”, onde carregavam as crianças no tempo em que eram nômades e andavam em tropas – e ficaram felizes por isso, é importante dizer. Eles têm orgulho do trabalho realizado nesse dia.

Quando conheci a comunidade, um ano após essa gravação, a matéria ainda não havia ido ao ar. Nessa época, o pesquisador linguista, que também intermediara o contato da repórter com o grupo, procurou-a a pedido do chefe cigano. A repórter disse-lhe que já não trabalhava na emissora, e informou-lhe que a matéria havia sido “engavetada” ainda na época de sua produção. No início do primeiro módulo da oficina, em minha terceira visita à comunidade, lancei uma discussão sobre o episódio com as seguintes perguntas: se tivesse ido ao ar, a matéria apresentaria aquelas imagens como sendo uma representação da sua tradição, mas que já não condizia com o presente do grupo? Ou a matéria trataria aquelas imagens como sendo da atualidade dos ciganos *calon* de Mambaí, como se fosse aquele o modo de vida atual do grupo? Houve unanimidade na sala, todos disseram, categoricamente, que a matéria provavelmente não faria a ressalva – trataria aquela interpretação como sendo a realidade deles. Então, naquele dia, entre os que estavam agrupados para a oficina, firmamos um acordo: faríamos juntos uma representação que se assumiria como tal – onde haveria espaço para todo tipo de encenação, registro, documentação, fabulação, desde que imersos na verdade cultural do grupo, em seu presente e no presente da filmagem.

O que se seguiu foi o desenvolvimento da proposta de capacitação e instrumentalização de integrantes do grupo cigano, para que eles próprios pudessem realizar essa “reportagem”. Alguns teriam a função de aprender a operar o equipamento, mas todos poderiam contribuir com idéias e teriam espaço para participar quando quisessem. Dessa maneira, o produto fílmico seria o resultado do diálogo entre o grupo e a pesquisadora, que contribuiria na formação de um cenário, contexto em que o processo de filmagem funcionaria como catalisador, mas no qual todos juntos construiriam uma representação, no presente do grupo e a partir dessa proposta de prática cultural.



Oficina de vídeo dos *calon* de Mambaí. Aulas teóricas, debates e visionamento de filmes.

Assim a oficina eclodiu e seguiu seu curso, com os imprevistos intrínsecos a esse tipo da proposta, mas firme na intenção de negociar os pontos e estratégias de representação para produzir um documentário *com* o grupo, e não *sobre* o grupo. Como objetivo, a pesquisa se interessava em refletir sobre o conceito de *cultura* a partir de uma experiência audiovisual. O olhar da câmera estava dirigido para o que surgisse, durante a representação, como emergência dessa cultura. Estava também prevista uma avaliação de como essa emergência iria se processar, assim como a identificação das características que surgiriam, no propósito de realizar uma análise dessa experiência audiovisual em sua influência no presente cultural do grupo.

Sobre este objetivo – uma análise em meio audiovisual do processo cultural entre os *calon* de Mambaí – foi fundamental o aporte do conceito de *tradição seletiva*. Produzido pelo historiador inglês Raymond Williams no âmbito de sua teoria materialista da cultura, que forneceu posteriormente a base teórica para a criação da disciplina dos Estudos Culturais, sua construção busca compreender as formas de dinamização da cultura, e fala da tradição como a força hegemônica nesse processo. Essa força estaria sendo permanentemente confrontada por outras esferas de poder, que modificariam a todo tempo as formas e sucessões da cultura e “cujo resultado não permite mais que se entenda esta tradição como algo ileso, incólume às forças interventoras que com ela convivem.” (Ribeiro, 2005: 3)

A dinâmica cultural dos *calon* de Mambaí, ativada, registrada e negociada na oficina de vídeo, traria uma visualização clara das forças que entravam em jogo ao se falar em tradição. Pois se esse é um grupo que tem nas tradições a base de sua identidade, certamente que no decurso da experiência audiovisual outras influências apareceriam no confronto e, nessa negociação, seria possível a análise da entrada de outras forças, assim como de suas intensidades e consequências.

Por isso, vale lembrar: esta dissertação não é uma etnografia, e não trata dos ciganos “em geral”¹³; também, mesmo ao considerar o grupo estudado, não se refere a uma cultura estática ou a indivíduos dotados de uma identidade cerrada, a ser registrada antes que se extinga. Aqui utilizado, o conceito de cultura é entendido em sua natureza dinâmica, permeável, que procura dar conta do modo pelo qual os membros do grupo em questão selecionam o que deve, ou não deve mais, pertencer à sua cultura, dentro do processo denominado *tradição seletiva*. Acredita-se que todas as forças de atuação possam ser observadas e registradas no curso de uma representação, daí a proposta de uma ação com um tempo delimitado. A partir dessa experiência, realiza-se aqui uma análise das formas culturais e das estratégias de representação presentes no processo de produção e no produto audiovisual *Escuta, gajon*, como resultado da oficina de formação audiovisual entre os ciganos *calon* de Mambaí.

¹³ Para fazer essa diferenciação, e sempre que precisarmos falar dos ciganos tais como construídos pelo imaginário ocidental, utilizaremos a expressão *povo cigano*.

3. OS CIGANOS *CALON* DE MAMBAÍ

Não existe consenso a respeito da origem do povo cigano. A maioria dos estudiosos afirma que teriam se originado no noroeste da Índia, no atual Paquistão, e que de lá teriam se dispersado, por volta de 1.500 a.C., por não aceitarem o sistema de castas. Entre o povo cigano, a maioria aponta o Egito como local de origem, mas isso provavelmente se deve à existência de documentos datados do século XIV – quando os ciganos já estavam espalhados por toda a Europa – nos quais há referências a chefes ciganos, como um certo duque ou conde do Pequeno Egito, isso porque os ciganos se diziam descendentes de cristãos exilados no Pequeno Egito, que portavam documentos do Papa que os autorizavam a peregrinar durante sete anos (Pereira, 2009: 22). São possibilidades, mas o que sabemos, de certo, é que os primeiros ciganos chegaram ao Brasil degredados de Portugal e que, a partir de 1686, a metrópole estabeleceu uma política de deportação, trazendo um grande número de famílias para a colônia, principalmente para o Rio de Janeiro, Maranhão e Bahia (Teixeira, 2007: 28).

Os ciganos brasileiros pertencem a um dos dois grandes sub-grupos: *roms* e *calons*. O que distingue um grupo do outro é a passagem pela península ibérica. Os ciganos que aportaram no Brasil entre os séculos XVI e XIX são os chamados “ciganos brasileiros”, ou *calons*, que passaram pela península ibérica. Já os que vieram para cá após nossa emancipação política de Portugal, no ano de 1822, são os “ciganos estrangeiros” ou extra-ibéricos, de países do Leste Europeu e da Ásia, chamados de *roms* (Pereira, 1985: 24). Pelo que se pode afirmar a partir do estudo linguístico empreendido junto ao primeiro grupo (Melo, 2008), os antepassados dos ciganos *calon* de Mambaí vieram de Portugal e chegaram ao Brasil no início do século XVIII.

As gerações que abrangem os velhos e os adultos da comunidade aqui estudada falam de um passado recente em que viviam como tropeiros, montados em cavalos, andando entre Minas, Bahia e Goiás, antes de fixar residência em Mambaí, pequeno município goiano distante 6 km da fronteira com a Bahia e a cerca de quatro horas de carro de Brasília. Hoje eles vivem na entrada da cidade, num bairro sem asfaltamento chamado Nova Mambaí, mas já viveram em outros bairros ao longo dos trinta anos em que lá estão fixados.

Este grupo de *calons*, que vive hoje em Nova Mambaí, conta cerca de 30 famílias, número que já foi bem maior. São os Alves da Silva. Têm um primeiro nome seguido desse sobrenome composto. É também comum o uso de apelidos que substituem quase por completo o nome de batismo, que só uns poucos continuam sabendo.

O principal núcleo familiar do grupo é composto pelos descendentes de Teresa, alcunha de Juvecina. A matriarca vive num pequeno cômodo construído ao lado da casa de sua irmã, Lulu. Foi Teresa quem primeiro chegou à cidade de Mambaí, na década de 1970. Chegou com os seis filhos vindo de São Domingos, cidade próxima a Mambaí, mas tendo antes morado em Correntina, de onde saiu após o assassinato do marido, Cícero. Um de seus filhos, Laércio, ainda estava em sua barriga ao tempo em que ela enviuvou.

Eu ‘tava falando, [*olha em volta indagando às mulheres sentadas em sua varanda*] pra quem que eu ‘tava falando? Da Teresa. Criou os filhos dela sozinha. Até roupa do corpo ela tirava pra enrolar este aqui [*apontando para Laércio*]. Quando o pai deste aqui morreu, ela ‘tava grávida dele. Então ela é uma mãe e tanta, por mais coisa que ela tenha de errado, mas ela é uma mãe e tanta. Se ela fala alguma coisa comigo, briga comigo, ou com as outras noras dela ou mulher de neto dela, ela tem os motivos lá de ser do jeito dela. Porque a pessoa que sofre, sofreu muito com os filhos, foi muito filho pra ela criar, sozinha. A gente tem muito que agradecer a ela por isso, que é mãe, por mais que ela seja do jeito que ela é, mas ela é mãe. Que ela ficou sem nada, a barraca que ela tinha ela deixou armada, saiu sem nada, saiu só com a roupa do corpo, sem vasilha, sem roupa, sem nada.

Codó, cigana, mulher de Laércio, nora de Teresa.

Todos os filhos de Teresa moram em Mambaí, mas são Dalcio, Corsino e Laércio os mais presentes na comunidade, e os que mais tiveram filhos que continuam a viver por lá. Dalcio, alcunha de Fernando Alves da Silva, tem dezoito filhos. Os quatro mais velhos, filhos de Anita, têm entre 34 e 42 anos, entre eles Reis e Tunga, também

conhecidos como Reisimar e Adriano, os músicos da família. De outra mulher, Dati, vieram Gleison e Dalcivan, que têm 23 e 24 anos. Este último foi o principal interessado na oficina de vídeo, tendo assumido as funções de câmera, co-editor e co-diretor do filme. Hoje, Dálcio, chefe do grupo, é casado com Joelma, de 24 anos, com quem tem dois filhos, Maria Luisa, de 3 anos, e Luis Eduardo, que acaba de completar seu primeiro ano de vida. Joelma, assim como Dati e Anita, é *gajin*.

Dálcio é o chefe cigano há vinte e seis anos. É ele o principal interlocutor do grupo junto aos representantes da política local, aos comerciantes, à polícia e aos outros chefes ciganos que costumam visitá-los. Ele representa o grupo junto ao mundo exterior e é chamado a dar conselhos e resolver pendências. Além de chefiar o grupo cigano que vive em Mambaí, sua chefia estende-se a alguns núcleos familiares de ciganos *calon* que vivem nas cidades de Posse, Planaltina, Cavalcante, Simolândia, além de Brasília e Goiânia. Segundo seu próprio cálculo, são hoje 72 núcleos sob sua liderança. Mas já foram mais. No ano de 2004 (Melo, 2008: 39) eram 114 os agrupamentos familiares chefiados por Dálcio, distribuídos pelas cidades acima citadas e ainda Campos Belos, quase na fronteira com Tocantins, São Domingos e Buritinópolis. Dálcio recebeu a chefia de um tio seu, Daniel, que a transferiu na época por motivos de saúde, mas que ainda está vivo e atuante. Ao que parece, não tardará muito para que ele também passe adiante a função, já havendo algum tempo que essa possibilidade é comentada no grupo. Na opinião de Dálcio, quem está mais preparado para assumir a responsabilidade é um de seus filhos, Reis.

Reis é um dos ‘patrãozinho’ nosso aqui. Arruma muito trabalho pra gente, movimenta o dinheiro. Temos muito que agradecer a ele.

Quincas Cigano, mostrando a fachada da nova casa de Reis.

Outro filho de Teresa, Corsino, casou-se “sete ou oito vezes”, teve seis filhos, “três com a primeira mulher e depois cada um com uma”, e vive hoje no centro de Mambai, distante de sua mãe e do grupo, ao lado da nova mulher. Ele é, no entanto, um dos mais presentes, dos que mais andam pelas ruas de areia que são os caminhos de Nova Mambaí. Circula entre as casas, com filhos e muitos netos sempre à sua volta. Seu andar vai à procura de novos negócios. Se num dia ele tem uma vaca, no outro ela virou motocicleta. É bom negociador, reconhecido como tal pelos demais. Tem uma pequena

propriedade, mas não a usa para lavoura e sim para o lazer da família e a criação de alguns animais. Corsino diz que quer mantê-la, mas não será surpresa se a transformar noutro bem, caso assim exija o lucro em alguma *catira* – este é o nome que dão às suas negociações, principal fonte de renda do grupo, que os faz passar os dias a andar, motorizados ou a pé, raramente sozinhos, normalmente em pequenos grupos de até quatro homens.

Mambai - Sábado, 04/10/ 2007.

Os homens estão a todo tempo caminhando por entre as casas, ruas, negociações. Sempre procurando alguém ou resolvendo algo. Se marcamos nalgum lugar, é muito comum que haja um desencontro. Se um cigano chegar ao lugar marcado e não vir quem deveria estar lá, sai à procura e leva mais uns dois com ele. Então o outro, o que lá não estava, chega. E eu que não havia achado mau o primeiro sair pra procurá-lo, começo a perceber um ciclo curioso.

Às mulheres cabe todo o trabalho doméstico e o cuidado dos filhos. O homem, quando chega em casa para almoçar, por volta das dez da manhã, senta-se na varanda e recebe da mulher seu prato de comida. Depois, vai descansar na rede ou na cama. À tarde esse homem continua a procurar pelas ruas, nos encontros que possam surgir, seguindo pistas, “catiras” em potencial. E muitas vezes as acha. Os negócios geralmente envolvem carros e motos. Desde jovens, esses ciganos aprendem a lidar com a avaliação, com os modelos e com as peças de automóvel, mas sempre que precisam consertar um carro o fazem na oficina vizinha, com o mecânico *gajon* Lu. Além disso, negociam terrenos, casas, fazendas, animais. Negociam também com o próprio dinheiro, quando “emprestam a juros”, como eles próprios nomeiam a prática. Além disso, pegam serviços de empreitada em fazendas da região, levantando cercas ou limpando terrenos. Outra atividade econômica do grupo consiste em comprar, nos grandes pólos produtores, colchas, toalhas, panos de prato e outras mercadorias para revender. Circulam como mascates, com a mercadoria no carro, que acaba também servindo de morada. Essas viagens podem durar meses e normalmente incluem a família nuclear - pai, mãe e filhos.

A principal prática econômica desses ciganos é o comércio, e eles são mais fiéis à arte da negociação do que ao tipo de mercadoria a ser negociado. Já contam com um vocabulário próprio para a prática e não raro conversam entre si na língua de seu povo,

a *chibi*, enquanto a catira vai sendo realizada. Isso não quer dizer que só negociem com *gajons*, pois embora os interlocutores comerciais sejam tipicamente não-ciganos, não é incomum a negociação entre integrantes da mesma família, dentro do grupo, ou com ciganos de outros grupos.

Em um estudo sobre os ciganos de Minas Gerais no século XIX, o historiador Rodrigo Teixeira aponta uma característica interessante de sua atividade comercial:

O prolongamento da transação, a pechincha, enriquecia as relações humanas, o que eles prezavam muito. Talvez isto fosse a única forma legítima e possível de diálogo entre ciganos e não-ciganos. Ao pechinchar, o comprador demonstrava seu respeito ao cigano, e vice-versa. (Teixeira, 2007: 84)

O que se percebe nas práticas comerciais dessa família, e que parece ser característica comum do povo cigano, é a capacidade de adaptar o repertório de suas mercadorias às demandas locais, pois se antes, quando ainda eram nômades, o cavalo era uma mercadoria fácil de ser trocada, além de prover a locomoção, hoje são os automóveis a oferecer menor resistência, no fluxo das negociações. No capítulo dedicado à representação dos ofícios do povo cigano, a dissertação de Ferrari observa que essa adaptabilidade quanto à *forma* da negociação, mais do que ao artigo da troca, é que configura a prática como sendo propriamente cigana (Ferrari, 2002: 78).

O meu negócio que eu faço é vender cavalo, trocar cavalo, carro também, mas eu prefiro mais o cavalo pra vender do que o carro. Que do cavalo é onde eu tiro as galinhas pra cozinhar, pra comer. O porco, o gado. E aí é onde vai passando o tempo. Eu sou daquele tempo dos antigo mesmo. Meu negócio é cavalo, eu gosto mais de tropa mesmo – vender, trocar, negociar. O carro é só pra andar uma hora assim, mas o movimento meu mais, dos meus negócios, é com tropa. Compró cinquenta, sessenta, setenta animais, vendo lá pro Tocantins, e aí é como vai passando o tempo e a gente vai arrumando um dinheirinho pra ir vivendo.

Miro, primo de Dálcio, morador de Posse, Goiás.

Os ciganos que deixaram Mambaí, em sua maioria, dizem ter ido atrás de melhores oportunidades de trabalho. Vivem em cidades próximas, de Goiás ou da Bahia, mas voltam sempre no mês de outubro para a festa em devoção a Nossa Senhora Aparecida. Essa festa é organizada por Laércio como pagamento de uma promessa, feita há treze anos, para obter a cura das pernas de seu filho Giovano. Como a criança sarou, Laércio passou a fazer a festa anualmente.

Os ciganos de Mambaí se dizem católicos. Já antes da realização da primeira festa de Laércio havia identificação do grupo com a madona citada, mas foi com o advento da festa que a conexão se acentuou, assumindo formas variadas de devoção.

Ao longo de toda uma semana muitos ciganos chegam a Nova Mambaí, montam barracas ou são abrigados em casas de parentes e amigos. Comida e bebida são servidas todo o tempo. É também na festa de N.Sa. Aparecida que crianças são batizadas e comunicações importantes são feitas. No dia 12 de outubro, uma semana após o início da festa, é montado um altar e a ladainha soa bem alto. Rezadeiras são chamadas especialmente para a ocasião. Após a reza tudo continua, com muita carne e bebida. Nessa noite há um show no palco em frente à casa do festeiro, instalado sobre a carroceria de um caminhão.

O que pode ser observado é que a função social da festa, mais do que honrar o compromisso de fé e a graça alcançada - que não deixam de contar - está no evento em si, na oportunidade. Reencontrar a família, outros ciganos, além dos “moradeiros” - que é como eles chamam os *gajons* da cidade de Mambaí - e poder mostrar alegria, afeição, fartura. Quem arca com o grosso do trabalho e das despesas são Laércio e Codó, mas é comum que outros ciganos façam promessas cujo pagamento seja ajudar na festa, com uma vaca, caixas de cerveja ou alguma soma em dinheiro. As mulheres trabalham dobrado na preparação da comida e os homens cuidam da música, abatem os animais, providenciam lenha, mas, principalmente, circulam e interagem um bocado. Homens e mulheres dançam e bebem, não há restrições, a não ser quanto ao consumo de bebidas alcoólicas pelos mais jovens.

Na semana da festa do ano de 2007, a oficina estava em ação e filmamos por seis dias. No ano seguinte, durante a edição, esse material foi escolhido para ser o eixo narrativo do documentário *Escuta, gajon*.

4. FILMAÇÃO: À PROCURA DE UMA METODOLOGIA PRÓPRIA PARA A PESQUISA AUDIOVISUAL EM COMUNICAÇÃO

Analisando os trabalhos acadêmicos da área de pesquisa audiovisual em Comunicação, pudemos perceber que são muitos os que se dedicam à análise de produtos fílmicos existentes, e poucos os que se propõem a refletir sobre a imagem criando imagens. Metodologicamente, as análises estão apoiadas seja na análise da imagem, seja na análise do discurso,¹⁴ ou na análise de conteúdo, ou ainda numa combinação entre elas. Noutro campo científico, o da Antropologia Fílmica, percebem-se aproximações à pesquisa audiovisual em Comunicação, já que ambos consideram “que seu instrumento, o filme, pode ser também seu objeto” (France, 2000: 18). Ali, o objetivo principal é a realização do estudo do homem por meio do filme – não apenas do homem filmável, mas do homem filmado – “tal como ele aparece colocado em cena pelo filme” (*Id.*: 18). Mas, apesar da vizinhança, são distintas as metodologias que amparam as respectivas análises. Esse panorama nos levou a refletir sobre as possibilidades metodológicas para a pesquisa audiovisual em Comunicação.

Mesmo que a ciência da Comunicação esteja, ainda hoje, no processo de delimitar seu objeto de estudo, é possível assumirmos que os “processos comunicacionais, bem datados, contextualizados em um certo tipo de organização social com finalidades próprias, que têm no emprego dos meios de comunicação sua expressão mais constante e evidente” (Martino, 2001) abrangeriam satisfatoriamente o objeto delimitado por este trabalho e o tipo de pesquisa audiovisual aqui proposto. Restava identificar qual metodologia, dentre as empregadas na Comunicação, estaria apta a ancorar a reflexão.

Uma questão que sempre foi motivo de inquietação na pesquisa é a da limitação da linguagem verbal para a apreciação de algo não-verbal. Esta, sabe-se, nem de longe é uma preocupação inédita. A metodologia da análise da imagem traz, embutido, esse desafio. Iluska Coutinho diz que “traduzir” os códigos visuais em signos linguísticos, sem que haja uma redução dos significados possíveis da imagem, é tarefa impossível. E salienta que essa *transcodificação midiática* (Coutinho, 2005: 334) carregará sempre

¹⁴ Discurso também entendido como imagem. A esse respeito, o trabalho de Tânia Clemente de Souza (2001) apresenta uma reflexão sobre as diferenciações do papel da imagem nos diversos meios (televisão, publicidade, cinema, mídia impressa) de modo a poder ser percebida como linguagem, como cenário ou como ilustração.

aspectos de subjetividade; e vai além, sugerindo que ao buscar cientificidade e alguma objetividade, se “deve levar em conta também aspectos do contexto de produção, recepção daquela mensagem e ainda a história da imagem” (*Id. Ibid.*).

O objetivo principal da pesquisa – entender como a dinâmica cultural de uma comunidade poderia ser examinada a partir de um dispositivo audiovisual – já pressupunha em sua estrutura a relação dos atores com a produção de novas imagens. Aqui, a reflexão escrita resultante dessa experiência “bebe na fonte” dessas imagens, não em termos absolutos, como também não o faria a análise da imagem, mas nas suas conexões com as condições que as produziram, com o presente e com as subjetividades ali envolvidas.

Assumindo haver uma ascendência necessária do número sobre o verbo, e desse sobre a imagem, na estruturação dos discursos científicos, é de se notar a possibilidade de que, em determinados casos, na relação que se dá entre a construção de conhecimento e a sua matéria – a vida, a realidade - possa se insinuar a tentação de ver-se subordinação análoga, que, dessa vez, pode não ser necessária. Como se na produção da imagem, o dado bruto, não pudessem residir instrumentos capazes de estimular as situações de que se quer extrair conhecimento. Também, se a Comunicação se ocupa justamente de determinados processos ocorrentes nos meios de comunicação, e se esses são hoje uma das principais ferramentas de absorção de conhecimento por parte da sociedade, por que razão, na academia, o espaço fundamental de construção epistemológica, ainda é tão pouco frequente uma utilização franca desses próprios meios como base para a sua produção?

Escuta, gajon é uma construção epistemológica baseada numa experiência teórico/prática, antes de ser um produto. Acompanha determinada dinâmica cultural que se dá no interior dessa experiência, e não tenta explicá-la como um observador atento o faria. A dinâmica acontece na pesquisa, que dela extrai conhecimento. Desafiando a própria inquietação frente ao enigma, a pesquisa seguiu firme no propósito de refletir com as imagens, gerando conhecimento sobre determinados processos comunicacionais que tiveram na realidade “sua expressão mais constante e evidente” (*Ibid.*).

A proposta metodológica aqui desenvolvida entende que seu apoio na construção de imagens – segundo os princípios da *pesquisa-ação integral*, como explicitaremos adiante – deve relacionar as novas imagens ao seu contexto de produção,

assim como faria a análise de imagem. No entanto, mais do que analisar imagens dadas – podendo retomar o contexto por meio de entrevistas, relatos, *making of* da obra – prefere investir na hipótese de que desde o interior de sua própria produção, na experiência do pensar e do fazer a imagem, seja possível não apenas gerar um conhecimento específico como ainda trabalhar na proposição de uma metodologia aplicável ao campo das pesquisas audiovisuais em Comunicação.

Esta proposta parte da metodologia da pesquisa-ação, amplamente utilizada na Comunicação durante a década de 1980, até inícios dos anos 90, quando passou a ser menos prestigiada. O sociólogo francês Michel Thiollent foi o responsável pelas primeiras sistematizações publicadas no Brasil. Carlos Rodrigues Brandão foi o autor nacional que, também na década de 80, escreveu importantes obras (Brandão, 1981, 1987), focadas principalmente na utilização dessa metodologia no âmbito da pesquisa em Educação. Hoje, segundo a pesquisadora Cicília Maria Krohling Peruzzo (2005: 125), há indícios de que se reacende o interesse por essa abordagem metodológica no campo disciplinar da Comunicação. Aqui, parte-se da idéia de que a ligação entre os meios de comunicação digital e a crescente demanda pelo “controle” desses espaços por seu público – que deixa de ser apenas público, para ser também produtor – indica uma abertura interessante a novas formas e utilizações da metodologia da pesquisa-ação na Comunicação, com vistas à produção de conhecimento e à retro-alimentação na cultura contemporânea.

Segundo André Morin, que atualizou a metodologia da pesquisa-ação, esse termo, de um modo geral, “compreende um método utilizado com vistas a uma ação estratégica e requerendo a participação dos atores. É identificada com nova forma de criação do saber na qual as relações entre teoria e prática e entre pesquisa e ação são constantes.” (Morin, 2004: 56). A partir dessa idéia é que a escolha – ou encaixe metodológico – se deu. Dentre as muitas aplicações possíveis, Michel Thiollent dá destaque à pesquisa-ação na difusão de tecnologia (2003: 87). Aqui, embora essa aplicação não tenha sido um objetivo, é interessante notar que ela determina uma relação direta entre os atores pesquisados e o aprendizado de uma nova técnica com vistas à solução de problemas ou ao encaminhamento de necessidades.

A elaboração metodológica da pesquisa-ação, assim como a investigação aqui desenvolvida, interessa-se pelo que possa ser produzido a partir de uma ação

transformadora, e supõe uma forma de ação planejada, de caráter educacional, que pretende ter, entre outras funções, a de instrumento para a investigação de um grupo. O foco da investigação está nos aspectos culturais do grupo, e ela mesma parte de um contexto pré-estabelecido, acionado pelo “dispositivo da pesquisa-ação” (Thiollent, 2003: 23). Tal dispositivo – uma ação que estabelece um contexto de onde emergem as informações e os dados da pesquisa – corresponde à oficina de vídeo, no bojo da pesquisa, que aqui exerce função análoga ao *dispositivo fílmico*. Segundo Cezar Migliorin, este seria:

[...] a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio. (Migliorin, 2006: 29)

Essa estratégia narrativa, o dispositivo fílmico, resulta num tipo de experiência, tanto como processo quanto como produto, que prevê certa perda de poder por parte do realizador. Este monta a situação, produz um contexto, mas não domina seu desenvolvimento, ao deixar que a moldagem da matéria a ser filmada esteja na mão dos personagens¹⁵. No cinema, é certo que sempre existirá a edição e esta estará, normalmente, nas mãos do realizador; mas, de qualquer maneira, esse desapego ao controle total já indica uma predisposição à incerteza. Além dessa característica, o dispositivo no cinema do real, como nos diz Consuelo Lins, “nega diretamente a idéia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa ou preexistente” (Lins, 2008: 56).

A proposta do dispositivo fílmico, e a desta pesquisa, convergem tanto no que se refere a certa falta de controle – muitas vezes não se sabia de antemão o que seria filmado, nem como – quanto no que diz respeito à abertura para o embate, pois havia

¹⁵ A estratégia do dispositivo está presente em alguns documentários recentes produzidos no Brasil, como 33, de Kiko Goifman (74min., 2004), *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães (75 min., 2002) ou o curta-metragem *Ação e Dispersão*, dirigido pelo próprio Cezar Migliorin (5min., 2002).

uma dependência direta do diálogo e da negociação para que o próximo passo fosse dado. Tanto nesta pesquisa quanto no dispositivo, “as imagens não se apresentam como fim, mas como ponte, ligação”, onde o resultado tende a ser “parte da experiência que se dá com a imagem, e não na imagem” (Migliorin, 2006: 22). Diga-se, ainda, que havia um recorte espaço-temporal bem definido: a oficina de vídeo contava apenas com os integrantes da comunidade dos *calon* de Mambaí e duraria dois anos, de suas preliminares até a finalização do produto audiovisual.

Já que tanto esta pesquisa-ação audiovisual quanto o dispositivo fílmico prevêm a introdução de um elemento de ação a partir do qual são produzidas as respostas, também fílmicas, unam-se esses elementos com a metodologia da pesquisa-ação integral e, assim, nomeie-se a metodologia aqui formulada: *filmação*, onde a ação fílmica é a linha mestra, catalisadora. Assim, afirmamos que o ponto de partida dessa *filmação* é o dispositivo da oficina de vídeo, assim como a pesquisa-ação parte de sua base empírica, de sua ação.

Isto será um tanto óbvio, mas de tão importante vale ser mencionado: o que relaciona definitivamente o método da pesquisa-ação ao método desenvolvido nesta pesquisa é o fato de ambos partirem da premissa de que os “pesquisados” interferem diretamente na ação e, conseqüentemente, na construção do *corpus* da pesquisa. Se a narrativa textual como resultado da pesquisa é de autoria exclusiva da pesquisadora, a narrativa imagética – no que se refere às escolhas intrínsecas à filmagem, mas também à edição de imagens – é fruto do trabalho conjunto dos envolvidos, pesquisadora e pesquisados.

Thiollent nomeia os “pesquisados” *participantes representativos* (2003: 14) e Morin, *atores* (Morin, 2004: 21), denominações que se aplicam aos indivíduos do grupo empenhados na pesquisa-ação. Ambas atendem à nossa situação, nomeando o tipo de ocupação e posição que os ciganos *calon* de Mambaí tiveram no processo da pesquisa. Estes não são objetos da pesquisa, no sentido de que não estão sendo observados em uma situação dada, passivamente; ao contrário, são agentes, produtores de uma situação que se constrói a partir de uma ação pré-delineada que evolui para a definição.

Seguindo os indícios de uma aproximação, buscaremos atualizar a ferramenta metodológica a fim de associar esta pesquisa ao que André Morin chama de *pesquisa-ação integral*. Nessa abordagem, a pesquisa deve comprometer os atores do seguinte

modo: necessita que sua participação se dê em todas as etapas do processo, “é defensiva em relação a um posicionamento prévio e ofensiva em relação à crítica da situação” e, além disso, “não é militante nem dogmática, porque busca a explicação e aceita o questionamento” (Morin, 2004: 58). Se em Mambaí, inicialmente, ocorreu uma participação do grupo enquanto um coletivo expressivo, depois foi preciso adaptar as tarefas específicas da ação audiovisual a um número menor de interessados. Acredita-se que esse refluxo deveu-se, antes de tudo, a certa resistência ao envolvimento com a prática da linguagem audiovisual, que não era peculiar do grupo.

Foi esta a primeira dificuldade produzida pela práxis da oficina: o meio audiovisual, pensado como a linguagem base para o diálogo, de fluidez crescente, entre a pesquisadora e o grupo, não era familiar aos ciganos, em termos estéticos, técnicos e de produção. Pois, apesar da familiaridade que eles têm com a linguagem televisiva, a movimentação necessária a um empreendimento audiovisual era, muitas vezes, um fator que os desencorajava. Ocorre que, a princípio, eles não haviam pensado num “auto-registro”, quando sentiram necessidade de um “registro de sua cultura”. E, por outro lado, por mais que o diálogo e a relação se dessem em muitos níveis, a presença da câmera engendrava um cenário de autoridade, que privilegiava a “professora”, em certo aspecto.

O início da oficina ainda esteve marcado pela idéia de “dar a palavra” aos ciganos. Apesar de negar firmemente essa premissa, instintivamente buscava calar-me em momentos de tomada de decisão, procurando mais ouvir do que falar. E a resposta vinha frequentemente sob forma de silêncio, ou de um pedido para que eu apresentasse o próximo passo. Apesar da recusa pela oficina de uma estratégia (simplista e mesmo preconceituosa) de “dar a palavra”, não havia uma solução pensada para o caso dos integrantes não quererem “tomar a palavra”. Incomodavam-me os hiatos, e com isso me escapava a riqueza que aqueles momentos só revelariam depois – que os “aspectos da identidade cigana” que eu tanto buscava enxergar eram feitos da mesma matéria dos desencontros, das imperfeições, dos silêncios e das esperas. No afã de querer identificar o que iria emergir como identidade do grupo, eu insistia que não fosse minha a decisão sobre o que poderia ser interessante filmar, o que acabou estabelecendo uma situação interpessoal confusa e constrangedora. Na pressa de *resolver* a questão do que seria filmado, embalada pela expectativa do que o *outro* traria para o jogo, a pesquisadora

não percebia a grande vocação desta pesquisa audiovisual: a riqueza trazida pela negociação entre culturas distintas.

Embora nas reuniões de pré-produção – onde o grupo fazia os planos de filmagem e definia as pautas das entrevistas – opiniões se manifestassem, na ocasião da captação das imagens, sistematicamente, os participantes atuavam mais como técnicos, operadores de câmera e som, do que como realizadores. Ocorria, na realidade, que eles esperavam que fosse eu a dar as coordenadas do que seria interessante registrar como imagem da cultura deles, porque, como instrutora, eu trazia o conhecimento da linguagem e da técnica. Mas da cultura e da dinâmica próprias do grupo cigano eu não tinha o menor conhecimento, e evidentemente não me dispunha a arriscar conjecturas. Além do mais, havia na pesquisa a expectativa de que emergiriam características da identidade do grupo e que, para isso, deveria haver uma propiciatória atmosfera de “liberdade”. Dessa maneira, a questão que se colocou naquele momento para a pesquisa foi a seguinte: *seria de todo possível realizar uma auto-representação mediada por uma técnica estranha e trazida por alguém “de fora”?*

Antes que essa questão, ainda mais complexa porque generalizante, pudesse ser respondida, as dificuldades acabaram por provocar uma alteração na abordagem do exercício metodológico da pesquisa. Tornou-se inevitável, na prática da oficina, expandir-se o papel originalmente desempenhado pela pesquisadora. Assim, além de operar como instrutora técnica e prosseguir trabalhando um contexto propício para que as idéias do grupo fossem manifestadas, passei à proposição de cenas, imagens, situações e formas de registro a realizarmos juntos. E foi justamente no diálogo franco, na interlocução equalizada que as idéias do grupo passaram a se manifestar menos formais e engessadas, oferecendo-se mais livres e abertas. Depois que a função da pesquisadora deslocou-se, acomodou-se, deixou de ser a de simples fornecedora de conhecimento, passamos a trabalhar num conjunto mais harmônico, de compartilhamento de idéias.

Após essa decisão, o intercâmbio tornou-se muito mais proveitoso. Aproximou-se o trabalho de construção do *corpus* ao método da *pesquisa-ação integral*, visando o fomento de um processo argumentativo; além disso, a pesquisa se abriu de fato ao dever próprio da ação e dos questionamentos que surgiram durante a experiência. Nesse sentido, houve uma defesa do trabalho quanto a posicionamentos prévios, cerrados, e

uma resposta ofensiva quando foi necessário alterar a postura de participação, aceitando o questionamento e reconfigurando a própria metodologia da pesquisa a partir de então.

4.1 OFICINAS DE FORMAÇÃO EM AUDIOVISUAL: OUTROS MÉTODOS

Embora sua realização nem sempre esteja atrelada a objetivos de construção de conhecimento, as oficinas de vídeo, cada vez mais presentes no cenário de formação e afirmação das identidades no Brasil, são um dado importante para esta pesquisa. Em nosso país, sua origem foi determinada pelo advento das câmeras de vídeo – ainda que, por essa época, sua realização se desse de forma diferente da contemporânea – e o momento atual é marcado sobretudo pela tecnologia digital.

Foram povos indígenas os que primeiro se utilizaram do vídeo como instrumento na atividade política. A questão da demarcação de suas terras – que ocorria bem longe dos olhos da sociedade – começou a se tornar visível com a entrada de um cineasta nos conflitos. Andrea Tonacci, entre o final da década de 1970 e o início dos anos ‘80, busca no contato com esse *outro* não só a observação mas também a ação, já que passa a interferir e a participar das situações de conflito que testemunha.

Seu filme *Conversas do Maranhão*, realizado entre 1977 e 1983 com os índios Timbira, inclui o conselho dos mais velhos da aldeia nas tomadas de decisão. O filme se coloca no meio de uma negociação malograda entre a FUNAI e este povo, e não hesita em oferecer a si próprio como instrumento de luta para os índios.

A presença do cineasta assume então uma importância acentuada, desde o ato físico de “captar a imagem” até o ato político de unir forças com seus personagens. [...] O cineasta passa então o microfone para os índios, que decidem interromper o trabalho dos topógrafos e expressam sua insatisfação com os limites territoriais impostos pela Funai. (Bezerra, 2008)

É ainda nessa época, em 1978, que o cineasta viaja pelo continente norte-americano com o apoio da Fundação Guggenheim, e estabelece contato com grupos indígenas que já vinham utilizando o vídeo como instrumento político, não apenas como meio de afirmação coletiva, mas também, internamente, como instrumento de diálogo inter-grupos, ou seja, como afirmação de suas diversidades.

Atualmente, é o projeto Vídeo nas Aldeias quem promove a produção audiovisual de/sobre povos indígenas no Brasil. Seu trabalho iniciou-se no final da década de 1980, mas foi 1998 o ano da grande guinada do projeto, com a realização de sua primeira oficina de formação em audiovisual – na aldeia Xavante de Sangradouro, no Mato Grosso – capacitando índios como realizadores audiovisuais. Desde então, esteve com a produção audiovisual compartilhada no centro de suas preocupações. Hoje, tanto a imagem quanto o conhecimento que se tem dos povos indígenas foram significativamente transformados por esse trabalho.¹⁶

Comparando-se a chegada da oficina de vídeo a Mambai ao que tem ocorrido nas comunidades indígenas, é possível identificar-se convergências e divergências. Por exemplo, o fato de serem experiências voltadas a comunidades via de regra percebidas como “tradicionais” – pelo governo, pela sociedade, pelo senso comum – aproxima a experiência em Mambai das reflexões originadas pelas oficinas de vídeo entre os índios.

Em ambos os casos, há uma expectativa externa em relação às suas representações – que elas revelem ao público traços desconhecidos daquelas culturas – e uma expectativa interna – que elas dêem visibilidade aos grupos. Índios, ciganos, eles querem ser vistos.

Vincent – [...] Uma das preocupações – nossa, e deles, porque isso é um desejo deles – é ter uma visibilidade nacional. Também é uma questão de auto-estima – “Pô, eu sou diferente. Quer saber como é que eu sou?” Eles circulam de uma maneira completamente anônima, e a vida que eles têm na aldeia não podem trazer para cidade, enfim. Então há da parte deles um desejo profundo de aparecer, de se mostrar, de ser conhecido, e de serem reconhecidos...

Coutinho – Eu acho que eles têm um grande prazer de serem filmados.

Escorel – E de serem vistos também.¹⁷

¹⁶ Neste ano de 2009, duas grandes mostras de cinema homenagearam o Vídeo nas Aldeias, a 4ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul e a 14ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico. Na página do Vídeo nas Aldeias, há uma biblioteca com textos de pesquisadores que refletem sobre sua produção. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15> Acesso em: 12 de Setembro de 2008.

¹⁷ “Conversa a cinco”. Encontro gravado, com diálogos transcritos, onde Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel dão suas impressões sobre a produção recente do Vídeo nas Aldeias para os realizadores do projeto, Vincent Carelli, Mari Corrêa e Sergio Bloch. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15> Acesso em: 15 de Outubro de 2009.

Havia, entre os ciganos *calon* de Mambaí, o desejo expresso de uma representação com imagens de sua cultura, provocado, certamente, pela vontade de ampliar sua posição, daquela de receptores para a de emissores. Não que tivessem sugerido a possibilidade de realizarem eles próprios essa imagem – isso já foi mencionado – contava apenas a aspiração de serem vistos, sabidos, de se verem representados no meio audiovisual. Havia, ali, uma necessidade social de visibilidade, e sua vivência dos meios de comunicação de massa, que, cada vez mais, fazem parte de suas rotinas, deve ter tido sua responsabilidade nisso.

Se inicialmente a relação desses ciganos com o meio audiovisual limitava-se aos produtos televisivos vinculados em sinal aberto e a um ou outro DVD alugado ou comprado, com a abertura de duas *lan-houses* na cidade a maioria dos jovens da comunidade passou a se relacionar também com a internet. A grande farra mundial de auto-exposição, assim, pode ter contribuído para amadurecer o desejo de terem, eles também, os seus espectadores.

Num dia de oficina em Mambai, no terceiro módulo de trabalho, a comunidade recebeu a visita de uma família cigana que vinha da Bahia. Resolvemos então, Dalcivan, Ismailton e eu, documentar a passagem deles por lá, usando a câmera fotográfica digital que, na época, tínhamos como equipamento audiovisual. As imagens e o som foram gravados, mas não entraram na edição de *Escuta, gajon*. O desejo de visibilidade dos ciganos foi colocado, como pode ser notado abaixo, com humor, mas também com firmeza.

Gaston, o chefe baiano, diz:

Tudo quanto é coisinha passa na televisão, nada de cigano. Hein?
Nesses dias passou até macaco, um filme lá da África, mas nenhum cigano aparece na tevê. [*chamando a mulher*] Venha cá aparecer na televisão! Vem cá, princesa! Vocês podiam filmar também a esposa do Ivan, ela merece.

Ao que Dalcivan pergunta, fora do quadro, retomando nossa pauta:

Você quer falar alguma coisa do preconceito dos *gajon* com os *calon*?

Mas o chefe baiano continua em sua própria trilha:

Porque existe muito cigano aqui no Brasil, todo mundo vota. Tem cigano prefeito, vice-prefeito, vereador, que tem umas condições melhores... e não sai ninguém na televisão, nem repórter nem nada. Qual é esse motivo? Nós queremos saber por que está acontecendo isso. Que nós somos gente, come arroz, feijão, bebe água, toma café, fuma cigarro, bebe cachaça [*risos em volta*]. E não sai! Aí é muito ruim.

Dalcivan, ainda fora do quadro, complementa:

Somos iguais a todo mundo, não é?

E também Laércio:

E os *gajons* acham que são melhor que a gente.



Gaston, chefe cigano de Feira da Mata, BA, de camisa rosa. Laércio sentado no chão. Dalcivan, filma e entrevista.

Esse desejo manifesto de visibilidade ratifica as observações do coordenador do Vídeo nas Aldeias. E essa visibilidade carrega uma função interessante: atualizar suas imagens mediáticas frente à sociedade, para além do registro interno. Pois se a cultura é movimento, as representações das culturas devem caminhar paralelas ao próprio movimento, pois “neste processo dinâmico, a revisão da própria imagem e a seleção dos componentes culturais que a compõem resultam de um trabalho de adaptação constante” (Queiroz, 2004 *apud* Queiroz, 1998).

Na sociedade brasileira, as imagens dos índios contemporâneos – vestidos em roupas que exibem ícones da globalização, por exemplo – influíram na disseminação de conceitos como *multiculturalismo* e *hibridismo cultural*. Entre os índios encontram-se os primeiros grupos ditos “tradicionais” que passaram a se afirmar como sujeitos

híbridos, fruto, como os ciganos de Mambaí, de um processo de mistura cultural. Se até meados do século XX os antropólogos e historiadores da cultura, ao refletirem sobre as apropriações e empréstimos culturais, adotavam o termo “aculturação” – cuja idéia fundamental era a de que culturas subordinadas adotavam, “assimilavam”, culturas dominantes – foi Fernando Ortiz, sociólogo cubano, quem refinou e atualizou o conceito ao sugerir a substituição do termo ‘aculturação’, de mão única, por ‘transculturação’ de mão dupla. (Burke, 2003: 44). A *mídia indígena*, que no Brasil começou a se delinear com o Vídeo nas Aldeias, mas que no Canadá, por exemplo, já é bastante expressiva e representativa,¹⁸ é um testemunho de como a troca cultural acontece numa via de mão dupla – sendo que esse fenômeno mediático tanto é produto da mistura cultural quanto modificador das culturas que o produzem. A mídia indígena tanto provoca, entre os próprios índios, desdobramentos dessa mistura, transformando modos de atuação, quanto leva informação, atualizada e gerada por eles, para outras esferas da sociedade, que não deixam de se influenciar por elas.

Uma diferença marcante entre as duas experiências – as oficinas produzidas nas terras indígenas, pelo Vídeo nas Aldeias, e a oficina com os *calon* de Mambaí – provém das particularidades das respectivas inserções na realidade mediática. Pode-se perceber, nos textos e filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias que, no geral, as comunidades indígenas e seus realizadores audiovisuais tinham menos contato com a mídia do que os ciganos de Mambaí. Se são poucos os ciganos do grupo que conhecem uma sala de cinema, a TV, em Mambaí, é um elemento ordinário. Não que os índios a desconhecessem de todo quando as oficinas chegaram às aldeias. Mas lá, muitas vezes, eles dependem do bom funcionamento dos geradores de energia para manter os aparelhos ligados, o que nem sempre acontece. Em Mambaí, os sinais da influência da linguagem televisiva, durante as filmagens, eram nítidos, como veremos mais à frente. Quanto aos índios, é ocioso cultivarmos ingenuidades em relação a um suposto estado virginal de sua cultura, já que foram eles próprios os primeiros a questionar certo “patrulhamento”, guardião de uma fictícia pureza, de fato idealizada pelo “branco”,

¹⁸ O Vídeo nas Aldeias chegou a produzir, além dos filmes, um programa de televisão feito também por índios: o *Programa de Índio* exibido na Rede Bandeirantes (1996, 4 episódios, 26’). No Canadá, o National Film Board, organização governamental voltada para o audiovisual, produz e distribui filmes feitos pelas populações indígenas desde 1972. Alanis Obomsawin, que dirigiu *Kanehsatake: 210 years of Resistance*, premiado nos festivais de Sundance e Toronto, é uma das principais expoentes entre os cineastas indígenas desse país (Ohayon & St-Pierre, 2007).

reação ocorrida logo que as primeiras imagens que não acompanhavam o “padrão-índio” da nossa cultura começaram a surgir.

Acreditamos que é fundamental acabar com a crendice da pureza; precisamos abrir mão da imagem do índio ideal, pois ela faz mal aos índios e a nós. Hoje, na maioria das vezes, antes de chegarmos nas aldeias, a Globo já chegou com a novela, o Fantástico, o Jornal Nacional. Ou seja, nós não desvirginamos aldeias com nossas camerinhas digitais. O que nos propomos a fazer, quando somos convidados por eles, é levar para a comunidade um instrumento de diálogo com o mundo exterior, indígena ou não, e a possibilidade de se apropriarem de sua imagem. Aprendem a fazer filmes e a se filmarem, passando de objetos de observação a sujeitos do discurso. (Corrêa, 2006)

Outra questão importante trazida pela experiência do Vídeo nas Aldeias diz respeito ao papel dos instrutores das oficinas nas experiências fílmicas dos índios. A pergunta feita anteriormente, sobre a possibilidade de uma auto-representação mediada, pode também ser dirigida àquela experiência: até que ponto a linguagem dos instrutores influencia o tipo de formação que os índios receberão? Haverá uma linguagem cinematográfica universal, válida para todas as culturas? Um elemento metódico que torna essas duas experiências distintas entre si é a participação dos instrutores na filmagem: nas aldeias eles não filmam com os índios, que passam o dia com a câmera, decidindo sozinhos o que e como vão filmar. Os exercícios são propostos pelo instrutor, mas somente após o dia de trabalho é que haverá um encontro do grupo todo, no qual o material bruto será revisado e novas instruções serão dadas. Nesse método, alguns parâmetros para a filmagem são colocados, como o uso das funções de zoom e teleobjetiva, que é excluído. Segundo os formadores, isto se deve tanto a uma questão técnica – o microfone acoplado à câmera não permite a captação do som à distância – quanto a uma questão ética, pois não é interessante que as imagens sejam “roubadas”, e sim que o sujeito em formação se habitue à idéia de se relacionar, convocar o assunto que o interessa para dentro do processo. Então, se por um lado há interferência direta das diretrizes formais do projeto na formação do olhar dos índios, por outro há uma abertura à liberdade, à experimentação e às descobertas individuais, que muito pode ensinar aos aprendizes de realização audiovisual, tanto a respeito da linguagem cinematográfica quanto das responsabilidades que caminham ao lado da autoria e da criatividade.

Já são cerca de 240 as oficinas de formação em audiovisual no Brasil¹⁹, e é fundamental que se reconheça o papel pioneiro do Vídeo nas Aldeias nesse processo. Construído sobre a idéia de que é possível criar uma rede paralela independente, de produção e circulação de imagens, que possa falar dos povos, dos modos de vida e das culturas, de maneira a transformar o conhecimento que delas se tem, ele oferece ao mesmo tempo uma ferramenta de representação e de transformação social. Por estar estruturado como uma rede – são cerca de 40 povos indígenas brasileiros vinculados ao projeto – é natural que não sejam poucas as questões políticas inter-grupos, o que não deixa de ser revelador e interessante como retrato das múltiplas identidades e de suas representações alternativas. Mas lá – isto é fundamental – o processo é tão importante quanto o produto, que será sempre testemunho do processo que o engendrou, ao colocar no centro do debate a questão da alteridade e da natureza desse encontro produtivo entre culturas.

Outro conjunto de experiências de formação em audiovisual, estas diferentes do Vídeo nas Aldeias, mas também relacionadas à prática desenvolvida em Mambai, é o daquelas voltadas às periferias das grandes cidades. Envolvem comunidades onde jovens historicamente situados à margem do controle de suas representações estão, progressiva e sistematicamente, ampliando seu raio de ação mediático. Apesar de já serem numerosas, poucas dessas oficinas sistematizaram seus métodos de trabalho e suas reflexões, ou procuraram ampliar o debate, divulgando suas propostas e seus resultados. O Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, iniciativa ainda recente, é um caminho aberto para a sistematização dessas experiências.

No Rio de Janeiro, o Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal teve sua trajetória narrada e analisada por uma de suas formadoras, Rosane Svartman²⁰. Em sua dissertação de mestrado, contemplando o trabalho desenvolvido ao longo de 12 anos, ela procura refletir sobre a possibilidade de, durante este período, a oficina ter

¹⁹ No ano de 2008, o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual – FEPA-Brasil – contabilizou as experiências de formação em audiovisual desenvolvidas por ONG's, pontos de cultura e coletivos informais e que estivessem disponibilizadas em sítios da internet. Disponível em <http://www.fepabrasil.org.br/> Acesso em: 14 de junho de 2009.

²⁰ Cineasta e Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ. Realizou em 1997 o longa-metragem ficção *Como ser solteiro* e, junto com Vinícius Reis, também cineasta, fundou em 1996 o Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal, braço audiovisual do grupo de teatro Nós do Morro fundado por Guti Fraga na comunidade do Vidigal em 1986. Sua dissertação *De dentro pra fora, de cima pra baixo: a formação de autores e a trajetória do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal* reflete sobre o trabalho do grupo, desde sua criação até hoje, e analisa seus resultados.

conseguido, efetivamente, formar autores, cineastas. Por serem filmes envolvendo realizadores com biografias dignas de nota, por improváveis para um cineasta, pela perspectiva inédita – filmes de dentro da favela – a autora levanta sua dúvida: a repercussão dos filmes gerados por esse núcleo virá de sua qualidade artística,²¹ ou há uma demanda pronta, entre os espectadores, por filmes que sejam originados nesses espaços, independentemente de sua qualidade? Os jovens formados seriam artistas, ou apenas técnicos capazes de registrar acontecimentos?

O que a autora vai propor é que não haja condescendência das platéias com estes artistas, que seus filmes sejam vistos com o mesmo olhar de ser ver filmes produzidos no “centro”, pois “afinal, essa é uma das principais formas de valorizar sua obra” (Svartman, 2008: 129). Buscando armar-se para tal desafio, seu método de trabalho inclui, além de uma formação continuada, “referências construídas através da exposição à história do audiovisual, à cinematografia mundial, o aprendizado das técnicas, da linguagem e assim por diante”, pois acredita que “essa ‘formação artística’ não pode se resumir a colocar literalmente uma câmera na mão esperando que assim se tornem cineastas, assim como simplesmente colocar o pincel na mão de alguém não o torna artista plástico.” Para a autora, “o acesso a instrumentos de expressão é apenas o primeiro passo” (*Id. Ibid.*).

O que posso afirmar, como reflexão resultante da experiência em Mambai, é que (1) não vale apagar-se, como estratégia, à idéia de que os formadores devam realizar um apagamento de suas identidades e formações pessoais, a fim de que a voz de um sujeito “outro” possa surgir limpa, independente. Nesse caso, lembrar que “a presença do explorado e excluído na imagem não garante nada, [*tampouco*] a presença dos gestos lentos e invisíveis ou a pura contemplação da impossibilidade de agir” (Migliorin: 2008, 17) ajuda a não esquecer o óbvio: que o olhar, preferências, gostos pessoais e tomadas de atitude do formador (ou instrutor) estarão sempre influenciando a relação e seus resultados. Por isso, digo aqui sem hesitar: a co-interferência, a troca cultural, mais agrega do que subtrai energia.

(2) Tanto entre as comunidades ditas “tradicionais” quanto naquelas das periferias das grandes cidades, a ascendência das forças mediáticas de massa, em

²¹ O curta-metragem *Mina de fé* (2004), dirigido por Luciana Bezerra, cineasta formada no grupo, ganhou o Festival de Brasília de 2004, além de ter participado de diversas mostras internacionais e do Festival de Berlim. (Svartman, 2008: 61)

especial a onipresença dos conteúdos televisivos, não deve ser vista como agente que vá desbotar a identidade “genuína” daqueles que estão em processo de redesenhar uma representação de si. Os diálogos e negociações ocorrem também nessas esferas. O que deve estar claro é que a noção de “objetividade” imposta por esses padrões – notadamente o jornalístico e o do realismo das telenovelas – “mascara, com demasiada frequência, seu caráter eminentemente precário, fragmentário e, por fim, subjetivo” (Comolli, 2008: 174). Muitas vezes, uma “leitura” das imagens levando-se em conta esses aspectos não é algo imediato, e pode levar algum tempo para ser realizada, visto ser também um aprendizado. Então, se por um lado a influência maciça da televisão pode deformar o olhar dessas culturas, por outro, não será tutelando-as que se promoverá uma barreira a essa dinâmica. Oferecer novas representações, na medida do possível, e indicar que existem formas de leitura para as forças mediáticas, apresentando-as como olhares, recortes particulares, pode ajudar na evolução independente de tais culturas. O que indica que os “dogmas” de conduta nas experiências, quando não amparados por uma ética, mas apenas por uma estética, tendem a impossibilitar que manifestações surpreendentes aconteçam. Nas palavras de Eduardo Scorel, “um dia, alguém vai fazer um filme maravilhoso com zoom. Espero eu, não sei...”²²

E (3) tanto o sucesso quanto o malogro de uma oficina de formação, quando considerados apenas os resultados, são feitos da mesma matéria-prima: trabalho, encontros, subjetividades, escolhas pessoais e coletivas. Se a experiência da oficina de vídeo entre os *calon* de Mambaí fará surgir um, ou mais de um cineasta cigano, é coisa que o tempo presente ainda não tem como responder.

O que é certo é que as experiências de formação em audiovisual, quando bem desenvolvidas, operam mudanças estruturais, tanto coletiva quanto individualmente, no que diz respeito ao sentimento de potência dos envolvidos e às suas representações.

4.2 A PESQUISA-AÇÃO INTEGRAL E A DINAMIZAÇÃO ATIVA INTERCULTURAL

André Morin indica cinco componentes fundamentais à instauração de uma pesquisa-ação integral. Já foi visto que a *participação* é essencial. O *contrato*, uma das

²² Na “Conversa a Cinco”, já mencionada.

condições que asseguram a participação, é o segundo componente dessa metodologia a ser indicado por ele.

Em Mambaí, nem ao ser estabelecida a dinâmica de trabalho, nem durante a experiência da oficina de vídeo, houve a formalização de um contrato de participação. Esta se deu sempre por comprometimento verbal, e talvez tenha feito falta, realmente, um texto firmado em conjunto onde estivessem estabelecidos os parâmetros dessa participação. Apesar de tal modalidade de acordo – o contrato por escrito – não ser uma prática comum ao grupo (são muitos ali os que não sabem ler ou escrever, o chefe sendo um deles), é de se acreditar que, diante de um pedido da pesquisadora, teria havido uma aceitação desse componente da metodologia descrita por André Morin (Morin, 2004: 62-65).

Se, no início, a pesquisa pôde contar com dez atores inscritos na oficina, no decurso da prática foram apenas dois rapazes, Dalcivan e Ismailton, que se mantiveram comprometidos com a ação. Mas assinale-se que, se a equipe de filmagem, num segundo momento, reduziu-se a três membros, a participação do grupo como coletivo deu-se sempre em muitos níveis. Se a câmera não rodava de mão em mão, o que não seria mesmo de se esperar, já que havia um aprendizado técnico para sua operação, havia um grupo – cerca de quinze pessoas – que esteve indicando o que poderia ser interessante ao registro, além de nele se envolver, ora em entrevistas, ora encenando situações. Nesse sentido, pode-se dizer que a participação foi efetiva.

Um ponto importante, também acordado verbalmente entre as partes, foi que a pesquisa-ação não acarretaria nenhum ônus financeiro para o grupo cigano. A partir de seu terceiro módulo, a oficina de vídeo passou a dispor do equipamento audiovisual completo da Universidade – câmeras digitais, microfone direcional, tripé e, posteriormente, a ilha de edição. No entanto, o material de consumo – fitas miniDV, filmes fotográficos, revelação e ampliação das fotos, DVD-R – e os custos de produção, tais como combustível e alimentação, foram custeados pela própria pesquisadora, que pôde contar com a bolsa da CAPES para essas despesas.²³

²³ Quanto à hospedagem em Mambaí, apesar do oferecimento do chefe de um pouso em sua casa, uma solução que melhor atendia à pesquisa foi encontrada ainda no início da oficina: o Núcleo de Medicina Tropical da UnB tem, há quase trinta anos, uma casa na cidade para seus pesquisadores, responsáveis pela erradicação da doença de Chagas na região. Foi formalizado um apoio do Núcleo e essa casa passou a abrigar a pesquisadora, e eventualmente sua família, durante os dois anos de visitas.

Outro componente fundamental à constituição de uma pesquisa-ação integral é o objetivo de *mudança*. Mas o próprio Morin se pergunta: “Será que a mudança pode se inscrever como finalidade de uma pesquisa?” Nossa observações, neste trabalho, ratificam sua resposta: “a transformação se faz não apenas na ação, mas no pensamento”, visto que se refere a um tipo de pesquisa que “requer um esquema de desenvolvimento em espirais, repleto de movimentos de revisão da ação e do pensamento, enriquecendo particularmente o saber prático” (Morin, 2004: 70-73). Um esquema assim, dinâmico, foi sendo formado com o avançar da experiência.

A mudança almejada viria do questionamento das representações comumente associadas ao povo cigano: teria aquela experiência audiovisual a capacidade de alterar o padrão redutor? Já foi visto que o desejo de mudança vem da conscientização de um problema originado pela insuficiência de representações audiovisuais sobre ciganos – a construção eurocêntrica vinculada ao imaginário e às imagens do povo cigano pode ser claramente observada mesmo em uma situação local, como a da cidade de Mambaí. Mas fique claro que, apesar do desejo de mudança significar um bônus motivacional a animar o projeto, esta não é uma pesquisa voltada para a “causa cigana”. Aspira, antes, ao conhecimento, e de um tipo que pode ser produzido a partir de um circuito de relações envolvendo alguns procedimentos, sejam: a identificação de um problema, que motiva uma ação, que identifica possibilidades que tentam responder ao problema, num fluxo contínuo e circular produzido pelo encontro produtivo dos atores da pesquisa.

A dinamização, ativada a partir de um desejo de mudança, nasce de um equilíbrio não definido pela estabilidade, e a ele se mantém vinculada. As forças subjetivas que entram em jogo nessa operação política, ética e estética, estão a todo tempo em mutação, criando novos arranjos. É possível aqui um paralelo ao conceito da *metaestabilidade*, formulado pelo filósofo francês Gilbert Simondon, e recuperado por Migliorin em sua reflexão sobre o processo de individuação do sujeito nas obras-dispositivo (Migliorin, 2008: 66-75). Nessa configuração, o sistema de forças é estabelecido e mantêm-se sustentado e ativo justamente pelo excesso e pelo dissenso, formando “uma estabilidade em dissolução em que os atores do dispositivo se encontram” (*Id.*: 68).

Se inicialmente a pesquisa esteve interessada nos aspectos da identidade cigana passíveis de serem inscritos audiovisualmente, com o passar do tempo e o curso da

experiência, percebeu-se que os novos ajustes realizados no interior do processo de mudança traziam uma dinâmica de trocas entre *mise-en-scènes* de sujeitos, para usar o termo de Comolli, que era bem mais condizente com a realidade instável da cultura e com a metaestabilidade. Nesse novo arranjo as negociações eram a tônica.

Para um olhar distanciado, o que o filme *Escuta, gajon* faz é recortar um momento da vida dos ciganos de um determinado grupo. Mas tal característica uma reportagem jornalística também poderia ter. Mais de perto, vê-se que há movimentos de prospecção do ser, de auto-indagação, que questionam a respeito de ‘o que eu quero ser’ e ‘como quero me mostrar aos olhos dos outros’. Esta individuação, característica das obras-dispositivo, vai se concentrar nas camadas do indivíduo que se revelam no decorrer da experiência. Uma multiplicidade que se manifesta no momento mesmo da filmagem, no encontro entre sujeitos com uma câmera, com a possibilidade de perenizar, em imagens e sons, o processo da própria individuação.

Para o documentário em que se dá a relação entre individuações, entre desejos de representação e de visibilidade, Comolli traz o conceito de *mise-en-abyme*, uma “figura de representação como dispositivo do mostrar”, quando o “invisível do olhar para si mesmo pode, por sua vez, tornar-se visível” (Comolli, 2008: 98). Esta seria uma disposição para o inquirir-se a respeito de si, de sua disposição no mundo enquanto momento de visibilidade.

Afora a mudança inicialmente indicada – o desejo de poder contar com uma nova representação de si – hoje pode-se observar a ocorrência de outras mudanças. Com a oficina de vídeo, abriu-se um canal de comunicação com o Governo Federal. Buscando parcerias para o projeto, informei à secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID/ MinC) o que estava sendo feito e o resultado que era esperado. Ainda no primeiro ano da pesquisa, dois integrantes do grupo, Dalcivan e o chefe Dálcio, participaram de uma Oficina de Capacitação em Projetos Culturais desenvolvida pela secretaria mencionada. Foram também formalmente convidados e tiveram assento na solenidade comemorativa do Dia Nacional do Cigano, sancionado no ano de 2007 pelo Presidente da República. Posteriormente, participaram da II Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial, organizada pela Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Social (SEPPPIR/ Presidência da República). Dalcivan, hoje, é

delegado com direito a voto no conselho deliberativo dessa conferência, e vem a Brasília com alguma assiduidade para as reuniões de preparação.



Encontro de Dálcio e Dalcivan com lideranças ciganas e representantes do governo. Dia nacional do Cigano.

Um fato que merece ser relatado, por falar da relatividade da cultura e das identidades, aconteceu na solenidade do Dia Nacional do Cigano. Havia muitos representantes e líderes ciganos reunidos para o encontro, e nesse dia o chefe Dálcio conheceu o cigano que o representava junto ao governo federal. Cláudio Iovanovich, paranaense, *rom* de origem tcheca, é presidente da Associação de Preservação da Cultura Cigana do Paraná (APRECI) e representante do povo cigano junto ao governo. Dálcio não se sentia representado por ele, e juntou-se a outros *calons* para discutir a possibilidade de abrirem uma representação da etnia *calon* junto ao governo.

Quando, no mês seguinte à vinda deles a Brasília, voltei a Mambaí para mais um módulo da oficina, levava comigo imagens que tínhamos feito durante a viagem. A família se reuniu ao redor da televisão e juntos assistimos aos clipes filmados com a câmera fotográfica digital, além de fotos, exibidas como slides. Eu havia preparado uma edição do material audiovisual, mas o levei também no estado bruto. Ambos foram exibidos naquele fim de tarde.

Mambaí - Sábado, 11/08/ 2007.

Enquanto os rapazes colocavam a TV na varanda de Laércio, conversei um pouco com o pessoal sobre a experiência em Brasília. Seu Dálcio falou com raiva do “carequinha” que era o representante dos ciganos junto ao governo. Dizia que o sujeito era rom, e que ele, Seu Dálcio, um calon, não se sentia representado por aquele cigano. Que o rom saiu de lá com um “documentário” nas mãos, dado pelas autoridades. O assunto foi elevando a temperatura da conversa dos homens na roda. Diziam que isso não podia ficar assim, perguntavam a Dálcio se ele não falara nada na hora. Este respondeu que, sozinho, não era ninguém, que nessa hora ninguém ia com ele pra reclamar os direitos. Os homens disseram então que na próxima vez iriam. Me

manifestei, dizendo que achava que o espaço legítimo para se questionar essa representação era o GT Cigano, pois foi de lá que saiu o nome de Claudio Iovanovitchi, um rom de Curitiba, como representante dos ciganos do Brasil junto ao governo federal. Fiquei de verificar a data da próxima reunião para que eles possam ir questionar essa representação no fórum específico.

Começamos a ver o material, primeiro pelo bruto. Assim que coloquei o DVD no player, Dalcivan aproximou-se e perguntou baixinho se estava incluída a “entrevista” que eu havia feito com ele no carro, em direção a Brasília, na qual ele, mostrando certa insegurança, fala que não sabia muito bem para que estava indo. Informado que o material havia ficado no bruto, mas não no editado, pediu então para que ele não fosse exibido, que eu passasse para a cena seguinte: “se o pai ver, tira meu couro”. Assistimos juntos ao material editado. As reações eram de risadas, de identificações (“olha a Sônia ralhando com o Dálcio”). Eram umas quinze pessoas assistindo e, quando terminou o bruto, disse-lhes que iríamos ver o editado que eu tinha feito, que aquele era um olhar meu sobre o material, uma maneira minha de organizar o que Dalcivan havia filmado. Falei também que tinha trazido a câmera de vídeo da UnB e que no dia seguinte já poderíamos filmar, de modo que seria interessante se, ao final, pudéssemos conversar sobre idéias para a filmagem. Seu Dálcio perguntou se conversaríamos ainda naquele dia, ao que respondi que achava melhor assim, para começarmos o dia seguinte com uma direção tomada. Concordaram. Assistimos aos doze minutos do editado. Assistimos também ao bruto, e adiantei as imagens no trecho que Dalcivan pediu, sem que ninguém interferisse no meu movimento. O povo gostou e comentou. Seu Dálcio pediu que eu colocasse o CD com as fotos digitais de Brasília, que eu havia levado para ele. No momento da exibição em que surgiu na tela a imagem de Claudio Iovanovitchi, deu-se novamente uma comoção. Focaram toda a atenção na figura do sujeito que não os representava de fato, mas que assinava por eles junto ao governo. Fim da tarde tendo chegado, acabei saindo de lá sem que conseguíssemos planejar a filmagem do dia seguinte.



Reunidos na varanda de Laércio, os calon assistem ao material produzido na viagem a Brasília.

Para os que acreditam que o povo cigano tem uma formação cultural homogênea, coesa, esse acontecimento revela o quão paradoxal pode ser a consideração das identidades. O cigano que representa a família de Dálcio junto ao governo federal não entende sua língua. Nem Dálcio entende a dele. No entanto, o governo não percebe a necessidade de designar mais de um representante para o povo cigano. Aqui está bem caracterizado como a identidade é um “lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (Sovik, 2002: 15).

Hoje, em conjunto com representantes de outras comunidades tradicionais, além de ciganos de outras etnias, os ciganos *calon* de Mambaí estão elaborando uma política pública e uma agenda estratégica em prol da igualdade racial, no fórum da SEPP/PR.²⁴ Subjetivamente, no que concerne ao tipo de mudança de pensamento que essas atitudes acarretam, podemos afirmar que existe, entre os integrantes do grupo, um acréscimo de auto-estima e uma percepção da própria força e capacidade. Na prática, poucos resultados concretos são percebidos com essa transformação, o que não deixa de inquietar os atores que, no entanto, continuam decididos e dispostos à nova postura de ação.

Segundo Dalcivan, co-diretor de *Escuta, gajon*, o que mais o impactou na experiência foi assistir a um filme que ele próprio filmou, onde os costumes que ele conhece, e que nunca imaginou poder um dia registrar, estão representados em toda a sua verdade. Para Dálcio, o chefe, a possibilidade de levar o filme para outras comunidades ciganas e mostrar o trabalho dele frente ao grupo é uma maneira de afirmar os valores que ele procura passar para sua família. As palavras deles, gravadas após a exibição do filme na comunidade, articulam-se em *discursos esclarecidos* que demonstram algumas mudanças que foram alcançadas com a pesquisa. A transformação dos discursos é mais um dos componentes fundamentais da pesquisa-ação integral de Morin. Se inicialmente são mais intuitivos, ou *espontâneos*, com o desenvolver da ação eles passam a *esclarecidos*, e até a *engajados* (Thiollent, 2003). Mas, alerta este autor, “ao se racionalizar, [o discurso] deve conservar sua forma mais espontânea” (*Id. Ibid.*). É possível ver-se em Mambaí que não somente o diálogo intercultural estimulou a

²⁴ Estão representados nesse fórum os ciganos, quilombolas, indígenas e comunidades de terreiro. Fonte: Regulamento da Plenária Nacional de Comunidades tradicionais. Disponível em: http://www.conapir2009.com.br/documentos/regulamento_plenarias_nacionais.pdf. Acesso em: 22 de outubro de 2009.

reflexão, mas também que a própria ação, a realização de algo novo, tornou esse discurso muito mais capacitado e seguro.

A estratégia da pesquisa-ação integral afirma, em seu enunciado, não se limitar a ser apenas uma forma de *ação* – o que implicaria o risco de cair num ativismo, não-científico e carregado de “voluntarismo” – pretendendo, ao invés, “aumentar o conhecimento dos pesquisadores e o conhecimento ou o ‘nível de consciência’ das pessoas ou grupos envolvidos” (Thiollent, 2003: 16). Nesse sentido, combinaram-se dois tipos de objetivos: um prático, que aqui é identificado com a oficina de formação em audiovisual e que pode ser visto como a *ação* propriamente dita, e um objetivo de conhecimento, que se alimenta das informações obtidas por meio da prática, mas que consiste em produzir material visando a gerar um aumento de conhecimento sobre determinadas situações, sendo esse o resultado da pesquisa como um todo. Mas, diferentemente das pesquisas em ciências sociais amparadas por metodologias exclusivamente analíticas, a pesquisa-ação não visa prioritariamente a produção de um saber.

Ela [a pesquisa-ação integral] pretende contribuir para a ativação do processo de mudança que atravessa toda a instituição, provocando uma ou várias sequências dinâmicas [...] A partir do momento em que se inicia o procedimento da pesquisa-ação, isto é, que começa a ação, esta produz imediatamente seu corolário – a pesquisa – pelo fato do questionamento permanente que os atores aplicam ao saber que produzem para uso próprio. (Morin , 2005: 72)

Os efeitos da *participação* estão presentes no *discurso* e na *ação* desenvolvida para resolver ou equacionar os problemas da melhor maneira possível. Se, nesta pesquisa audiovisual, a ação produzida pode não significar grande mudança estrutural no que toca ao problema originalmente identificado – a histórica primazia de produtos audiovisuais referentes ao povo cigano associados a uma visão eurocêntrica – já que seus resultados físicos, texto e filme, terão sempre um alcance limitado, podemos dizer que localmente a ação conseguiu operar uma transformação na visão do problema que desde então vem se formando entre os atores envolvidos.

* * *

Outra contribuição metodológica à pesquisa veio da produção de Nicolás Lorite, pesquisador catalão, que se aplica bem ao tipo de influência mútua que ocorre nas

“zonas de fronteira” interculturais, como a que foi estabelecida nesta pesquisa. Lorite estabeleceu um conceito, a *dinamização ativa intercultural*, voltado às pesquisas audiovisuais e que busca refletir sobre as interferências que ocorrem entre grupos, catalisadas pela presença de um meio de comunicação. Segundo o autor:

Falamos de dinamização ativa quando o meio impulsiona, com seus correspondentes usos e mensagens, a inter-relação constante, integradora e participativa entre indivíduos e grupos de diferentes culturas e procedências geográficas (Lorite, 2002: 6).²⁵

Para o autor, a presença do meio audiovisual é fundamental na relação de forças que se estabelece. E, assim como nas obras-dispositivo, o equilíbrio das forças não se dá de maneira estável. Ainda segundo Lorite, as transformações sócio-mediáticas podem realmente ser investigadas, desde que o pesquisador esteja também dentro dessas transformações; nelas, os “instantâneos fixos” (Lorite, 2002: 5) fornecidos pelas pesquisas que se utilizam de metodologias quantitativas e/ou qualitativas, apesar de proverem um tipo rico de informação, não são suficientemente eficazes para a interpretação e análise da atualidade mediática e suas intensas transformações.²⁶

Embora não tenha sido incorporada à presente pesquisa, em termos estritos, a metodologia empregada por Lorite para que ocorra a análise da dinamização – a *observação casual* – este fato pode ser apenas aparente, se considerarmos o objetivo da metodologia. Esta prevê que a rotina do pesquisador não seja alterada pelas tarefas de observação. O estabelecimento da observação casual como metodologia de pesquisa é justificado pelo autor por dois motivos: (1) para que não se corra o risco de adaptar-se a realidade às suas abordagens hipotéticas, e (2) por ser esta uma forma de realização da observação que se faz “tomando o mesmo trem” que os observados, ao invés de realizá-la “a partir da estação” (Lorite, 2002: 4). O que o autor parece preconizar com esta postura é que a observação não se dê a intervalos: que o observador esteja sempre ali, lançando um olhar casual, cotidiano, sem cercar a observação de qualquer formalidade.

²⁵ “Hablamos de dinamización activa cuando el medio potencia, con sus correspondientes usos y mensajes, la interrelación constante, integradora y participativa entre individuos y grupos de diferentes culturas y procedencia geográfica” [tradução para o português da autora].

²⁶ Para Luiz C. Martino a atualidade mediática “é algo que emerge com a complexificação da sociedade e o desenvolvimento das tecnologias da comunicação [...] se apresenta como o produto da atividade mediática, gerando uma dimensão virtual, que unifica o campo das existências dos indivíduos, permitindo ultrapassar o espaço-tempo de seus canais sensoriais. Com isso, também se torna possível ultrapassar o plano comunitário e ascender ao plano social propriamente dito.” (Martino, 2009: 8)

Acreditamos que seja possível a utilização de outras metodologias que permitam que o pesquisador “tome um assento no trem” com resultado similar, qual seja, o de estar apto a analisar as esferas de força que compõem uma dinamização ativa intercultural. Nesse sentido, a pesquisa-ação integral, aqui desenvolvida, parece alcançar o objetivo proposto, na medida em que vai modificando e sendo modificada no curso da “viagem” em que se dá a observação. Dinamizando e sendo ela mesma dinamizada, reconfigurando-se diante dos movimentos e da ação.

A obra do francês René Barbier, também estudioso da pesquisa-ação, fornece um exemplo dessa dinamização interna da pesquisa. Mostra-se mais uma vez a importância fundamental do envolvimento do grupo, não apenas durante os processos de construção do problema e de coleta de dados, como também durante a etapa de sua análise e interpretação; daí o valor de se buscar uma linguagem acessível a todos (Barbier, 2007: 54-55). Se a linguagem audiovisual, como ferramenta de comunicação, não era, em princípio, peculiar ao grupo cigano, então foi preciso ceder para que o aprendizado a se desenvolver na oficina, e o diálogo que viria a se estabelecer, pudessem se tornar a linguagem comum. Ou seja, reconhecer a necessidade de atuar mais como parceira do que como “professora”; na situação assim criada, câmera e som funcionariam como ferramentas para possibilitar que a negociação e a parceria ganhassem corpo.

A partir da mudança no papel a ser desempenhado pela pesquisadora, tornada co-diretora, a etapa de construção da narrativa visual, realizada em conjunto com o grupo cigano, foi desenvolvida também durante a edição do material filmado. Depois de alguma espera e muitas negociações, apenas um dos ciganos, Dalcivan, pôde estar presente na ilha de edição em Brasília. Na primeira semana “limpamos” o material bruto, num trabalho que consistiu no visionamento de todo o material audiovisual filmado e na posterior seleção, onde separamos em “bases de trabalho” o que poderia ser utilizado, fosse pela natureza do conteúdo, fosse por fatores estéticos, ou ainda pela importância que tivesse dentro do contexto de produção.²⁷ O material bruto que entrou na ilha de edição somava dezoito horas. Ao final da limpeza, o somatório da duração das “bases de trabalho” resultou em quatro horas e meia de material. Vencida essa etapa, estabelecemos um roteiro de edição, trabalhando na montagem do produto final.

²⁷ Anexo II – Lista com a descrição de todo o material filmado durante a oficina. Essa relação do material bruto foi desenvolvida para dar suporte ao início da edição.

O processo de edição em que Dalcivan esteve envolvido durou duas semanas. A finalização de imagem e som, compreendendo a preparação e inserção dos elementos gráficos – cartelas, *letterings* identificando os personagens, créditos finais, com as “carinhas” – e mais a mixagem do áudio, levou mais um mês e, dentre os atores inicialmente envolvidos na pesquisa, contou apenas com a pesquisadora em sua execução. Ao final, despontou *Escuta, gajon*, refletindo a multiplicidade de camadas que compuseram a experiência.

5. O CINEMA DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO E A FILMAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE REPRESENTAÇÃO.

O filme *Escuta, gajon* é fruto de muitas negociações. Esteve totalmente implicado com os vaivéns do real: durante as filmagens e na edição, na maioria das decisões, ou ainda pela falta delas. É um tipo de experiência fílmica que se firma em sua ambiguidade, seja pela dialética que se manteve acesa a todo tempo entre os diferentes atores da pesquisa, seja pela natureza incerta da própria realidade. Como propõe Ismail Xavier, nos ajudando a pensar, a “arte deve ser ambígua porque a realidade é ambígua” (2008: 94), e esta experiência não terá sido nunca algo bem amarrado, do ponto de vista estético e artístico. O que está visível, editado, e compõe *Escuta, gajon*, é fruto de muitas horas não aproveitadas de material bruto, cenas planejadas e nunca realizadas e, nesse sentido, algumas frustrações que ficaram para ser digeridas pelos atores envolvidos.

Escuta, gajon descobriu-se tendo que se “arriscar ao real”, para usar um termo-chave no trabalho de Jean-Louis Comolli,²⁸ e não se isenta disso. Nunca quis ser o que não é, não obstante afirma-se em sua singularidade – filme de oficina, de oficina popular com ciganos, ciganos fixados e bastante amalgamados à cultura com a qual interagem.

Antes da localização desta pesquisa e de seu produto fílmico entre as teorias de cinema documentário, passemos pela noção de opacidade e transparência, assim como foi desenvolvida por Ismail Xavier em seu livro *O Discurso Cinematográfico*. Essa abordagem se propõe a pensar o cinema ficcional, de consumo de massa. Contrapõe dois estilos vigentes: um oposicional e outro hegemônico. O primeiro, que o autor chama de opaco, é o cinema que traz “em si a marca do processo de produção” e que se opõe ao *cinema espetáculo*, transparente, que traz uma impressão de realidade, e que “impede o conhecimento dele próprio como produto” (Xavier, 2008: 158). As produções analisadas no livro são de uma época bem marcada (o livro foi publicado originalmente em 1977), quando, na cena brasileira, havia uma dicotomia entre o cinema (e o cineasta) militante e o cinema (pequeno-)burguês. No primeiro haveria uma operação de “transformação ideológica” e no segundo apenas a reprodução dos códigos

²⁸ Cineasta, teórico e crítico de cinema francês, que teve seu livro *Voir et Pouvoir* ([2004] 2008) recentemente traduzido e publicado em edição brasileira.

da ideologia dominante, que acabava por criar uma “ideologia própria, a da impressão de realidade” (*Ibid.*).

Quanto à análise desse autor, mais do que os argumentos ideológicos que a fundaram, interessa aqui a reflexão sobre a noção de *opacidade*, característica do produto cultural que traz as marcas de sua produção desde a concepção, mostrando-se como um “reflexo do trabalho de produção e de suas funções sociais e materiais”, ao contrário do tipo de ficção que “pretende existir por si mesma, como reflexo do real” (*Id. Ibid.*), aspirando a uma mimese realista. A proposta de opacidade, que à época era adotada pelo chamado *cinema materialista*, desobedece aos modelos clássicos de estrutura narrativa e decupagem, com o objetivo de promover:

“um verdadeiro *strip-tease* do discurso: este tem que se mostrar como tal em sua estrutura profunda; peça por peça, deve revelar-se como operação da linguagem, esclarecendo suas leis de produção e suas condições práticas, ao mesmo tempo em que discute seu próprio estatuto frente ao ‘tema’, à ‘realidade’ ou ao ‘contexto’ a respeito do qual o filme tenta falar.” (Xavier, 2008: 159)

O propósito de opacidade é caro ao *Escuta, gajon*. Pretendia-se que as condições específicas que o criaram, de negociação, de jogo transcultural, estivessem a todo tempo expostas na tela. Sob variadas formas discursivas, era esta a sua tônica: a verdade da representação.

Analisando o contexto de produção, pode-se perceber que a crítica à decupagem clássica, tal como a realizou o neo-realismo – identificado por Xavier como o expoente desse cinema materialista – aplicou-se ao *Escuta, gajon*. Não de forma teórica e preestabelecida, mas como resposta à dinâmica dos acontecimentos, aos desejos expressos em planos de filmagem e à não-decupagem das cenas.

Nos primeiros módulos da oficina, além de assistirmos a alguns filmes e sobre eles debatermos, passamos pelas noções básicas da linguagem audiovisual – decupagem, enquadramento, ângulos de câmera, movimentos de câmera, plano e contra-plano – em conversas, esquemas ilustrados, exercício práticos. Porém, depois de terminarmos os três primeiros módulos teóricos, com cartilhas na mão e exercícios realizados, ficou claro não haver o menor interesse por parte do grupo em partir para a

decupagem das cenas. A aposta era sempre pelo plano-sequência, orgânico. Fizemos uma única tentativa, além dos exercícios, filmando Codó em seu fogão à lenha no quintal da casa. Foram sete planos para contar a cena, que não foi aproveitada na edição.

Na ilha de edição, a opinião de Dalcivan era a de que tudo soava muito forçado. Ele tinha razão. Na encenação da “catira” dos veículos, que também foi montada e dramatizada, filmamos de maneira fluida, sem que houvesse intervenções da equipe no fluxo da representação. A cena de Codó ao fogão foi feita de risos nervosos, de congelamentos, de olhos de soslaio que tentavam enxergar a câmera, como se isso fosse proibido. Cena tímida, insegura, travada.

A partir daquele momento, ficou claro que a proposta estética e política do filme, caso ele fosse de ficção, seria a do neo-realismo. Sendo documentário, ainda que se valesse de encenações, estas seriam opacas quanto à visibilidade de seu processo de produção e renderiam mais se estivessem menos preocupadas em “mostrar como se fosse” e mais atentas em “filmar o que é”.

Para inserir *Escuta, gajon* no contexto da produção de documentários brasileiros, serão dois os caminhos a percorrer. O primeiro parte da tipologia estruturada por Fernão Ramos (2005, 2008), cujo sentido vem das formas de encontro do “eu” e do “outro”, primordial no cinema documentário: as formas de convivência fílmica entre o *sujeito-da-câmera* e o *sujeito-filmado*. São consideradas aqui as implicações éticas dessa relação, que tanto podem ser contextualizadas em seus diferentes momentos ideológicos, quanto por suas expressões estéticas. O segundo caminho relaciona *Escuta, gajon* e seu contexto de produção ao conjunto de documentários nacionais mais recentes, do final da década de 1990 para cá, de maneira a verificar como essa experiência fílmica reflete um momento atual. Além dessas abordagens, a produção de Jean-Louis Comolli, fundamental à pesquisa, continuará perpassando as conexões, ajudando a refletir sobre o modo como essa *filmação* se estabelece no contexto do documentário contemporâneo.

* * *

Segundo Fernão Ramos, as produções de filmes documentários, podem ser agrupadas em três campos éticos. Esse caminho, no Brasil, se dá como reflexo de uma cena mundial, que desenhou suas particularidades ao longo do século XX.

O primeiro campo, cuja cronologia tem início nos anos 1920, é o do *documentário educativo*, onde o valor cinematográfico é dado a filmes focados em “padrões de conduta vinculados à necessidade da preservação das tradições em vias de desaparecimento” (Ramos, 2005: 169). É o caso de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922) ou de *O homem de Aran* (Robert Flaherty, 1934), filmes que seguiam a escola inglesa de documentários, liderada por John Grierson – diretor de um único filme, *Drifters* (1929), mas produtor de alguns outros, dos de Flaherty inclusive. Nessa estratégia narrativa havia uma encenação “montada” a serviço da filmagem, associada a uma enunciação que não se dava nos diálogos, mas por uma voz-fora-de-campo.

No contexto brasileiro, essa missão educativa dada aos filmes documentários contou com dois agentes importantes: o cineasta Humberto Mauro, reconhecido por seus filmes de ficção no período do cinema-mudo, e o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Ince. As produções de Humberto Mauro à frente do Ince (1936-1966) tinham como missão educar o “outro”, para quem o discurso educativo enunciaria suas “verdades científicas”. Esse “outro” era o povo, que receberia passivamente o conteúdo em modo fílmico. O objetivo de educar vinha com um caráter paternalista – em linguagem audiovisual – e pretendia “ensinar ao povo como lidar com suas próprias tradições culturais” (Ramos, 2008: 256). Por outro lado, vêm dessa época os primeiros movimentos de valorização da cultura popular nacional, em contraposição às referências estrangeiras. Esteticamente, foi uma escola de documentário marcada pelas estruturas de linguagem próprias do filme educativo, especialmente pela primazia da “voz-de-deus” científica (Nichols, 2005: 48) e pela relação entre sujeito-da-câmera e sujeito-filmado ainda bastante utilitarista, onde o primeiro indicava claramente o que deveria ser visto e ouvido, apesar de estar falando desse “outro” pouco conhecido. Por outro lado, a arte e a cultura populares receberam, dentro do discurso cientificista da época, o “estatuto para ser representada”, passando a figurar como real filmado (Ramos, 2008: 264).

Um segundo momento do documentário é inaugurado com o *cinema direto*, que trouxe a *ética do recuo*. Esta nova práxis parte de uma inovação tecnológica, a captação de imagem e som com equipamentos mais leves e portáteis. Suas premissas, como ética, não questionam tanto o saber em si, estão mais interessadas em apontar para “a necessidade de esse saber ser constituído pelo próprio sujeito no exercício de sua liberdade” (Ramos, 2005: 177), mesmo que esta liberdade fosse exercida ao custo de

algum direcionamento por parte do realizador. Curiosamente, para essa tradição era fundamental que o sujeito a ser observado pela câmera tivesse algo de performático e se sentisse livre para tomar decisões que fossem interessantes e fílmicas, segundo o julgamento do *sujeito-da-câmera-recuado*, a chamada câmera “mosca-na-parede” (Ramos, 2008: 95). A esse sujeito-realizador caberia a tarefa de “surfear no movimento do acontecer, compondo o filme na tomada, dentro do corpo-a-corpo com o mundo” (Ibid.). Decorrente direta disso é que o personagem, sujeito-filmado, precisava ser selecionado quase como no cinema de ficção, numa espécie de teste de elenco, onde a busca de um personagem ideal tornava-se um desafio que comprometia inteiramente o sucesso dos empreendimentos. O *cinema direto* surgiu na virada da década de 1960, mas, fulgurante, foi rapidamente posto em questão.

No Brasil, a escola do cinema direto e suas estratégias de representação vão aparecer simultaneamente à eclosão do cinema novo. Aparecem os depoimentos e conversas entre sujeitos, mas a assertiva ainda procura demonstrar uma tese dada, que não está pronta a ser descoberta no próprio espaço fílmico, no encontro com o “outro”. Nesse *modelo sociológico* (Bernardet, 1985), os personagens tendem a ser capturados numa “identidade estável, adaptável ao papel social que lhe[s] é imposto no filme” (Migliorin, 2008: 72) o que acaba por deixar manifestos alguns preconceitos, à medida em que valores são impostos àqueles que ali são retratados. Como nos diz Pablo Gonçalves:

Ocorre, nesse caso, algo próximo ao orientalismo decifrado por Edward Said. Ao tentarem retratar os ‘outros de classe’ tais documentários dizem mais das perguntas e anseios de seus realizadores do que daquelas realidades que almejavam retratar. (Gonçalo, 2007: 25)

Mas, de qualquer maneira, nesse tipo de cinema o sujeito-da-câmera já aparece como áudio, participativo, presente não somente pela voz *over*, estratégia recorrente do documentário realizado até então. Note-se que esse cinema, chamado de *documentário novo brasileiro* (Ramos, 2008: 279), foi fortemente marcado pelo advento de câmeras portáteis e gravadores de som capazes de registrar um diálogo sincrônico às filmagens (Nichols, 2008: 48), situação que mostra como a fronteira tecnológica em expansão e as frentes de experimentação da linguagem impulsionam-se mutuamente.

É dessa época a primeira experiência no Brasil de relação cambiante entre o cineasta e o sujeito-filmado. No filme *Jardim Nova Bahia* (1974), o cineasta Aloysio Raulino entrega a câmera ao sujeito-filmado: Deutrudes Carlos Rocha, migrante nordestino radicado na cidade de São Paulo. Esse personagem filma cenas cotidianas e foca seu interesse principalmente em situações de lazer, não no trabalho, que até então era a tônica, dentro do *modelo sociológico*. Essa atitude de concessão de poder faz com que o autor-artista, originalmente o sujeito-da-câmera, questione sua própria posição, o que “representa o gesto primordial de possibilidades de mudanças éticas e narrativas na relação entre cineasta e retratado na história do audiovisual brasileiro” (Gonçalo, 2007: 26). Não à toa, esse movimento indicou a virada para uma nova estratégia de relação ética no documentário, e foi analisado pelo crítico e teórico Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985). Mas não sem questionamentos, pois de lá para cá surgiram muitas outras reflexões a respeito do valor e da capacidade de tal “entrega de poder”, que, falaremos nisso mais adiante, interessam absolutamente à nossa experiência.

Fica claro que a crise de autoria estabelecida em *Jardim Nova Bahia* e as inquietações do documentário novo brasileiro fazem surgir uma nova ética a balizar as produções que se debruçam sobre a realidade. Uma visão crítica do conjunto de valores que supõem uma pretensa imparcialidade do sujeito-da-câmera-recuado, daí vem a nova postura. Como proposição, declara que é preciso estar explícita a “construção do enunciar” (Ramos, 2008: 37), já que a intervenção do sujeito-da-câmera no mundo em que acontece a representação é inevitável. Chamada de ética *interativa* ou *reflexiva* (*Id. Ibid.*), ou ainda *auto-reflexiva* (Nichols, 2008: 64), deixa patente o que “esteve implícito todo o tempo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’” (*Id. Ibid.*). Esse cinema, por ter em seu corpo fílmico o ofício de refletir sobre sua presença, “cede espaço ao real” dispondo-se ao inesperado, à incerteza “que o provoca e o habita, só podendo se construir em sua fricção com o mundo” (Comolli, 2008: 173).

Essa ética *reflexiva* se configura em diferentes formas estéticas e, estando em curso, sendo puro devir, ainda surpreende quanto às possibilidades de linguagem que abre. O que une esse campo de possibilidades é a valorização de um documentário aberto para a indeterminação dos acontecimentos, onde a interferência do sujeito-da-

câmera deixa de ser um problema moral, como observado no cinema direto. Nesse tipo de documentário, o resultado adquire sentido ao ser expositivo em relação às negociações e seus fracassos, pois está totalmente comprometido com a subjetividade das pessoas e do espaço em que ele acontece.

Escuta, gajon é aprendiz desse tipo de fazer cinema. Cinema de interface, de contágio, cinema inquieto, de invenção que não se dá de maneira intelectual, calculada, mas com “o experimento, com o corpo, com os afetos [...], que aposta no encontro com o mundo do outro, para além de toda estratégia, mas sem desconhecer o quanto de força e de poder também se infiltra aí” (Comolli, 2008: 47). Nosso filme é apenas aprendiz, já que teriam sido muitas as possibilidades de trazer para ele outros encontros, negociações, desejos de representação, além dos desencontros e dissonâncias. Nem sempre estive, porém, atenta a esse valor; demorou um pouco a formar-se a percepção de que essa era a tônica da junção, nós e nossas *mise-en-scènes*. Deve-se considerar que *Escuta, gajon* é um filme feito por muitas mãos e, mais diretamente, dirigido a quatro mãos. E, se minha atenção se voltou para essas questões, Dalcivan não achava muito interessantes esses devaneios meta-fílmicos, “o filme do filme”, como ele dizia. Preocupava-se mais em fazer uma representação que fosse acolhida com carinho pelos que dela participassem, que fosse compreendida, e ele tinha razão em sua divergência. *Escuta, gajon* não é o filme que eu faria num contexto de independência autoral, é um “nosso filme” e, tendo essa característica, não preenche completamente nenhuma das expectativas, mas resolve-se nas particularidades do encontro, da mistura de desejos ocorrendo sobre a mistura de culturas, do jogo de forças que se apresentou e se mantinha ativo a cada nova tomada de decisão.

Robert Stam fala sobre a origem desse tipo de “filme do filme”. O conceito procederia de um debate teórico produzido pela esquerda, onde teria sido sintetizado como a *política da reflexividade*. Este é um termo tomado de empréstimo da filosofia e da psicologia que, originalmente, refere-se a uma “capacidade da mente para tomar a si própria como objeto”, sentido que, posteriormente, foi estendido metaforicamente à “capacidade para a auto-reflexão de um meio ou linguagem” (Stam, 2003: 174). Essa auto-reflexão não seria sintoma apenas da “consciência linguística mais geral do pensamento contemporâneo”, mas também de uma “autoconsciência metodológica, sua tendência a investigar os próprios instrumentos” (*Ibid.*).

No Brasil atual, palco do cinema *reflexivo*, pode-se verificar um panorama de franco desenvolvimento do filme documentário, não só pela quantidade de filmes produzidos, em especial na última década, e pelo aumento do interesse da mídia e do público, mas principalmente pelo surgimento de novas possibilidades no âmbito da linguagem, das experimentações estéticas. No livro *Cinema Mundial Contemporâneo*, o artigo de Consuelo Lins e Claudia Mesquita nos mostra como podemos distinguir tendências comuns, em certa medida, entre os filmes produzidos na última década.²⁹

Uma das grandes diferenças que podemos perceber entre o conjunto de documentários mais recentes e a produção anterior está na relação “obrigatória, incontornável, com a mídia, sobretudo com as imagens produzidas nos programas de televisão, particularmente aquelas do telejornalismo” (Lins & Mesquita, 2008: 163). Nos filmes hoje existentes que se utilizam de tais imagens como material essencial de suas narrativas, essas novas condições, no geral, determinam que a relação, mediada pela câmera, do cineasta com o sujeito-filmado, modifique-se profundamente, na medida em que este último já está, muitas vezes, imaginando saber o que se espera dele como “imagem pública”.³⁰ As referidas autoras sugerem que “esse estado das coisas deve ser levado em conta, sob pena de se imprimir, de modo pouco consciente, maior existência social e mais crédito a pensamentos e emoções que têm origem nos próprios clichês que a televisão faz circular” (*Id.* 164). Essa é uma questão central em nossa experiência, pois os ciganos *calon* de Mambáí têm, como a maioria da população brasileira, a televisão como principal influência audiovisual. Não foram poucas as vezes em que a “consciência intuitiva” (*Ibid.*) do que funcionaria na representação vinha claramente de referências televisivas, principalmente quanto à maneira de expor determinados assuntos: as entrevistas ganhavam sempre em preferência.

Cabe aqui, nesse sentido, uma crítica ao que primeiro foi, romanticamente, definido como o problema teórico-metodológico desta pesquisa, sintetizado pela seguinte questão: *Que elementos da identidade de um grupo cigano serão selecionados para serem expressos em uma representação audiovisual, um dispositivo não habitual*

²⁹ “Aspectos do Documentário Brasileiro Contemporâneo (1999-2007)”, em coletânea organizada por Mauro Baptista e Fernando Mascarello (2008)

³⁰ *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002) é um bom exemplo. O filme aborda um acontecimento amplamente coberto pelas televisões que seguiam ao vivo o sequestro de um ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro. Sua particularidade está tanto no fato de ele se utilizar das imagens geradas pela mídia, quanto em problematizar o envolvimento dessa cobertura no próprio desfecho da situação, que acaba em tragédia.

para o grupo? Vê-se que, na verdade, presumia-se que a “identidade cigana” iria se expressar como algo determinado e pronto a ser registrado – como se houvesse um ponto de vista coerente a ser representado. A pesquisadora, em busca de indícios da “identidade cigana”, acabou por deixar de lado outros elementos, não-ciganos, que certamente comporiam também a identidade do grupo. Fato é que a televisão é determinante dessa identidade, e mais, que a “identidade cigana” hoje é composta também pelas imagens televisivas produzidas por *gajons* a respeito do povo cigano, além de inúmeros outros “contágios”. Mas assim já voltamos ao nosso problema.

No decurso da *filmação*, independentemente das amizades que nasciam e da confiança crescente, a diferença entre mim e os ciganos era ainda bem marcada. Eduardo Coutinho fala, sobre a sua maneira de pensar o encontro entre sujeitos no cinema documentário, que "a primeira coisa a fazer é estabelecer que somos diferentes" (Migliorin, 2008: 239 *apud* José Carlos Avelar); apesar de estarmos juntos num processo que se pretendia igualitário no que diz respeito às tomadas de decisão, o *background* cultural de cada um, além da formação em audiovisual da pesquisadora, estabeleciam, naturalmente, um considerável diferencial entre nós.

Essa questão se apresentava, nítida, nas entrevistas que fazíamos em grupo. Inicialmente, Dalcivan e Ismailton pediam que eu conduzisse as entrevistas, pois diziam que assim os integrantes do grupo levariam mais a sério as perguntas e, conseqüentemente, dariam respostas mais elaboradas. Tal atitude deixa claro o objetivo que eles tinham em mente para o filme – era um objeto que prometia uma desejada visibilidade, e esse desejo pedia elaboração.

Naturalmente, eu não atendia a todos os pedidos para me encarregar das entrevistas, buscava passar para eles a incumbência. E são claras as diferenças entre as entrevistas feitas por mim e as conduzidas por eles. Se nas primeiras havia alguma formalidade por parte dos entrevistados, um esforço para realizar com esmero aquela “tarefa” (e, muitas vezes, livrar-se logo dela!), nas entrevistas das quais só os ciganos participavam havia um sabor de brincadeira, de jogo. No entanto, com o curso da oficina e da nossa convivência, algumas transformações ocorreram. As diferenças permaneciam, mas a confiança no trabalho e a intimidade aumentavam, trazendo mais envolvimento e aproximando as fronteiras.

Num dos módulos da oficina decidimos realizar uma série de entrevistas com alguns ciganos e ciganas da comunidade. Estas seguiriam uma pauta comum a todos os entrevistados. A idéia era editarmos uma sequencia do filme com as respostas. Juntos, formulamos quatro perguntas.

- Como você acha que as pessoas que não são ciganas te vêem?
- Como era a sua convivência com os *gajons* assim que você mudou para cá?
- E como é sua convivência com os *gajons* hoje?
- Se você pudesse escolher, você escolheria ser cigano? Por quê?

Ao montarmos o equipamento para começarmos a gravar, havia na bolsa da câmera um microfone do kit da UnB, desses tradicionais nas reportagens jornalísticas. Começamos a utilizá-lo como microfone direcional, posicionado fora do quadro, mas, após a primeira entrevista, Dalcivan perguntou se poderia continuar com o microfone e, como entrevistador, entrar no quadro. O que permaneceu fora do quadro foi a *dália*, papel aonde iam anotadas as perguntas da pauta. Apesar de serem poucas as perguntas, e já bem sabidas pela equipe, o entrevistador preferiu lê-las para cada entrevistado, de maneira bastante formal, para só em seguida explicá-las com suas palavras, coloquialmente. O formato seguia o padrão jornalístico televisivo.

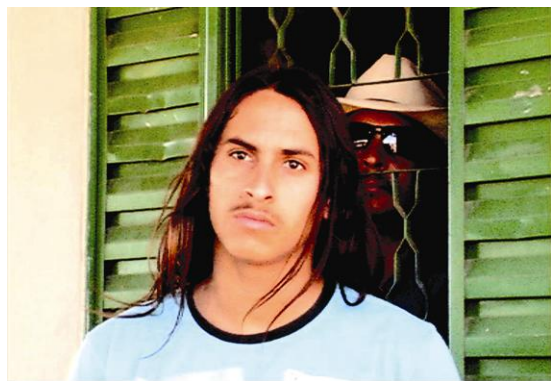


Microfone usado como direcional



Dalcivan em quadro com o microfone. Ismailton opera câmera e som. Gleison segura a “dália”.

O primeiro entrevistado foi um jovem, Giovano, filho de Laércio. Na primeira pergunta feita “Como você acha que as pessoas que não são ciganas te vêem?” ele começa respondendo de maneira quase ressentida, dizendo que “eles” pensam que cigano é diferente, “igual bicho”, e que não é bem assim, que cigano é “de carne e osso, que nem eles”. O pai, que havia se colocado atrás de Giovano, dentro do quadro, passa então a ditar a este suas respostas, mas de maneira velada, quase sussurrando. Em sua primeira interferência, completou a fala do filho dizendo que “vai ter um dia que eles vão saber quem é a gente”; Giovano parece pronto a repetir o dito paterno, mas a pergunta seguinte o interrompe. Para sua nova resposta, dá a impressão de esperar que o pai indique a linha a seguir. E assim é feito, o pai delinea a resposta,



*Giovano entrevistado. Ao fundo seu pai, Laércio
Frame de Escuta, gajon*

o filho a completa. Essa interferência parece ter alterado o rumo da entrevista, que adquiriu um tom mais amistoso e conciliatório, sem novas críticas aos *gajons*. Mais à frente, a ingerência de Laércio dá-se de maneira ainda mais clara. Tendo saído do quadro e se postado ao lado da câmera, ele acaba por responder abertamente a uma pergunta feita ao filho. À pergunta “Se você fosse nascer novamente e pudesse escolher, você queria nascer cigano ou *gajon*?” o pai responde: “Cigano!” E o filho, logo em seguida: “Cigano! Me orgulho de ser cigano”. O pai ainda fala algo envolvendo a palavra orgulho, e o filho reelabora a frase: “Tenho orgulho demais de ser cigano”.

O episódio acaba por ditar o tom aos demais entrevistados que estavam no *set* esperando a vez. Usando a expressão de Eduardo Coutinho, “vestiram o manto” e seguiram na linha de respostas em que as palavras “orgulho” e “preconceito”, além da dicotomia “nós” e “eles”, eram a tônica.³¹ Apenas um deles, Gleison, saiu um pouco do *script*, pois resolveu contar a história de seu namoro com uma *gajin*, relação marcada pela recusa da mãe da menina em aceitá-lo, por ele ser cigano.

Noutra ocasião, neste mesmo bloco de entrevistas, a equipe saiu sem mim para buscar depoimentos em outras localidades na comunidade. Foram até a casa de Reis, um dos filhos mais velhos de Dálcio, e o entrevistaram. A pauta era a mesma, assim como o formato do entrevistador dentro do quadro, o uso do microfone nos moldes dos repórteres de televisão e a dália como *tele-prompter*. O depoimento de Reis seguiu a linha da conciliação, embora ele não tenha sido influenciado pela fala de Laércio. Talvez isso possa ser explicado por serem os dois de gerações próximas entre si, distantes da dos rapazes. Em determinado momento, em resposta à pergunta “Como era sua convivência com as pessoas não ciganas assim que você se mudou pra cá?”, surge uma fala marcada por subentendidos. Reis responde:

No início era um pouco difícil, o pessoal via a gente meio cismado, meio desconfiado, mas depois, devido ao tempo da convivência, a gente foi mostrando o que a gente é para as pessoas, esse relacionamento foi ficando melhor e continuou, a vida seguiu, [*eles*] vendo a gente como

³¹ “Vestir o manto” é o discurso proferido pelo entrevistado quando este já imagina o que o entrevistador quer ouvir e apresenta aquilo que subentende como sendo o seu papel. A primeira vez que ouvi esta expressão - “fulano vestiu o manto” - foi em uma entrevista que realizei com Eduardo Coutinho em julho de 1999, no contexto da disciplina “cinema documentário”, então oferecida por Consuelo Lins na Escola de Comunicação da UFRJ.

ser humano, como pessoas normais, pessoas de bem, que tem amor também, que tem amizade séria, fixa, e hoje nós somos muito bem tratados por eles.

Dalcivan, o repórter, complementa a pergunta: “E como é sua convivência hoje em dia?”

Ah, hoje em dia melhorou muito. Porque a gente tem o nome da gente bem conhecido, todas as pessoas me consideram, conhecem, e por onde eu passo tenho várias amizades; hoje eles me vêem como o melhor cidadão de bem. Tenho nome, sou muito elogiado na cidade e eu ando muito de cabeça erguida. Hoje sou muito considerado aqui dentro da cidade de Mambaí.

O que pode ser observado é que algumas das expressões acima indicam uma série de condições a que eles eram submetidos e que ficam implícitas, sem menção direta. O que se vê é que as informações não-ditas passam a complementar as ditas. A idéia de “amizade séria, fixa” subentende o modo de vida anterior, nômade, que era visto com desconfiança e motivava a não-inserção dos ciganos na sociedade local. As expressões “hoje eles me vêem como o melhor cidadão de bem (...) eu ando muito de cabeça erguida (...) hoje sou muito considerado (...)” evocam, por contraste, um tempo onde andavam de cabeça baixa e eram malquistos.

É interessante perceber aqui o senso de responsabilidade em relação ao conteúdo da fala. Se aquele era um filme a ser visto pelos moradores não-ciganos de Mambaí, não caberia ao entrevistado queixar-se deles, não seria boa estratégia para quem está desenvolvendo com a cidade uma relação de confiança. Ou de equiparação. Mas, fruto da metodologia da *filmação*, onde acontecimentos inesperados e o acaso influenciam bastante a forma do trabalho, custou até que todos tivéssemos clareado algumas questões básicas: para quem o filme se dirigia e quais os resultados que poderíamos esperar dali. Essa imprecisão foi causada, entre outros motivos, pela falta de respostas objetivas minhas a essas indagações, e aparece quando analisamos os diferentes referentes que surgem nas entrevistas.

Antes de mais nada, e isto pode ser observado no material bruto filmado, é evidente que existe um *interlocutor imaginário* no processo, identificado como a sociedade não-cigana em geral. A maioria absoluta dos depoimentos iniciais está remetida aos *gajons*, sejam eles de Mambaí, de Brasília ou do Brasil em geral. Algumas vezes dirigiram-se ao (*gajon*) Lula, e quando isso aconteceu, o discurso envolvia algum tipo de solicitação, de reclamação. Havia uma dúvida instaurada: “por quem eu quero ser visto?” ou “quem é esse outro?”.

Com o passar do tempo, percebia-se a ocorrência de um certo “distúrbio de direcionamento”, para usar a expressão de Comolli (2008: 88). Quando as entrevistas eram feitas pela pesquisadora, as respostas ora iam para ela, ora para a câmera – que abrigava o espectador em potencial, invisível – e às vezes ainda para o câmera, Dalcivan, parente próximo e íntimo dos entrevistados. Então, as falas alternavam de destinatário: eram direcionadas à própria família e a outros ciganos *calons*, como se os depoentes estivessem deixando uma lembrança para os que ainda estão por nascer, ou para os *gajons*, “amigos” da pesquisadora, ou para o próprio Dalcivan. Talvez, passada a ansiedade de ser visto pelo outro, tenha surgido a possibilidade de ser visto pelo contemporâneo – fosse ele contemporâneo ou não.

Diz Comolli (2008: 87) que o *monólogo imaginário* é natural em uma situação de entrevista audiovisual onde o entrevistador não está dentro do campo. Quando o entrevistado sabe que aquele com quem está falando não está aparecendo na imagem, caso do entrevistador que se posta ao lado da câmera, estabelece-se uma triangulação entre o entrevistador, a câmera e o entrevistado, e este precisa criar uma *auto-mise-en-scène*³² de maneira a conciliar sua fala com um campo de escuta estável, que no entanto alterna-se entre o entrevistador (fora de campo) e a câmera (fora de campo, mas não fora da cena), além do espectador, “o único que esteve efetivamente fora de cena” (2008: 87). No *Escuta*, *gajon* essa crise, sobre não ter sido intencionalmente provocada, parece ter trazido mais uma evidência das diferenças que as entrevistas ali empreendidas

³² A *auto-mise-en-scène* seria uma combinação de dois movimentos por parte do sujeito-filmado. O primeiro “vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais” e o segundo tem a ver com o próprio ajuste que esse sujeito filmado faz no momento em que é filmado “colocando seu corpo sob o olhar”. Então, não bastavam serem ciganos e se firmarem como tal, estavam também em diálogo com aquele veículo, aproveitando-o para alguma denúncia, mas também não se colocando apenas como excluído, vítima, de quem se deveria sentir pena.

podiam ter entre si – as realizadas somente entre *calons*, de um lado, e as que contavam com a presença da pesquisadora, do outro.

Com a equipe capacitada para a operação do equipamento, procurei me afastar para deixar que filmassem sozinhos, depois de termos elaborado o plano de filmagem. Procurava apurar quais modificações poderiam ocorrer, não só no comportamento dos entrevistados e depoentes quando liberados da presença da pesquisadora, como nas escolhas estéticas da equipe (planos, enquadramentos, abordagens). Além da modalidade de entrevista “jornalística”, já comentada, havia também as entrevistas conduzidas por Dalcivan onde ele conversava com o entrevistado, completando as idéias do sujeito, provocado por seu próprio entusiasmo. A entrevista de Laércio no dia da festa de N.Sa. Aparecida, editada em *Escuta, gajon*, quando este chora abraçado ao filho, é um exemplo da situação de entrevista enquanto conversa, que vai sendo complementada, com menos distinção entre entrevistador e entrevistado.

Quando alguns integrantes do grupo me pediram que fosse até o centro da cidade e entrevistasse os “moradeiros”, alcinha que os *calon* deram aos *gajons* de Mambaí, pude notar o óbvio – também percebiam a distinção entre estar com a câmera, mas só entre eles, e estar em situação semelhante na minha presença. Queriam saber a opinião que os habitantes de Mambaí tinham a respeito dos ciganos. Mas foram enfáticos ao dizerem que aquele “povo-fala” eu teria que fazer sozinha, caso contrário os habitantes de Mambaí não emitiriam suas opiniões com total franqueza.³³

Concordei, daquela vez, com a sugestão de que eu fosse sozinha, e juntos decidimos, no dia da filmagem, sobre o momento em que eu deveria seguir para o centro de Mambaí a fim de dar conta da encomenda. E assim foi feito: me desincumbi da tarefa e voltei para o grupo, que estava bastante ansioso. Como não tínhamos como revisar o material (combináramos que nunca revisariamos na câmera, por motivos técnicos), eles se contentaram com o meu relato da experiência, mas tive que prometer que colocaria o material bruto num DVD para que eles o vissem na íntegra. No mês seguinte, quando levei o material para eles, resolvi filmar o momento da exibição. Havia cerca de dez pessoas em volta do pequeno computador. O grupo já estava reunido, editando o material que fizemos com a dupla sertaneja “Reis & Adriano”, o primeiro

³³ O “povo-fala” é uma estratégia narrativa onde uma mesma pergunta é feita para pessoas diferentes na rua, escolhidas aleatoriamente, formando um panorama de opiniões. Comum em reportagens jornalísticas.

“DVD acústico” do grupo, no mesmo computador; eles assistiram às entrevistas, num intervalo da edição, sem nada comentar. A maioria das falas dos “moradeiros” não continha juízo de valor, nem contra nem a favor. Seguiam na linha do respeito mútuo, sem muita aproximação. Mas, em duas das entrevistas, o tom se modificou – uma delas acentuando as diferenças e a outra mostrando o quanto de comum tinham com os ciganos. Mas, no visionamento, antes que acabasse o último depoimento, o operador da ilha, Gleison, interrompeu a execução das entrevistas e voltou para o material de “Reis & Adriano”, sem que ninguém discordasse.



Aulas práticas da oficina de vídeo. Edição do "DVD acústico de Reis & Adriano"

Quase um ano depois, durante a edição do filme, Dalcivan quis incluir em *Escuta, gajon* esse “povo-fala”. Queria mostrar os depoimentos que continham os dois tipos de abordagem: a posição de afastamento, de alteridade, de diferenciação do grupo dentro da cidade e a outra, demonstrando a proximidade, o pertencimento dos ciganos *calon* à comunidade, a confiança que já conquistaram. No material bruto tínhamos duas boas falas, cada uma pendendo para um lado. Uma delas era a fala de Jucicleide, comerciante local, e a outra, a fala de Juceli, também comerciante. A primeira numa loja de roupas e a outra numa “loja de lona” no barracão dos importados.

Propus que montássemos esses trechos em paralelo à entrevista realizada com Codó na festa, na qual ela fala da mistura dos ciganos com os *gajons*, fazendo uma síntese pessoal do processo de troca cultural em que estão envolvidos.³⁴ Faz isso através

³⁴ Qual a composição da borda de fricção das duas culturas – ciganos e *gajons*? Não se sabe. A ideia de *troca cultural* traz em si um relativismo que é essencial nessa fronteira. É um ser/estar a partir do outro, também. Burke diz que esse termo “não deve ser entendido como implicando que qualquer movimento cultural em uma direção está associado a um movimento igual mas oposto na outra direção” (Burke, 2003: 45). A hibridização, idéia central que Freyre trazia junto às de “miscigenação, mestiçagem, e

da análise da evolução da moda - as mulheres ciganas de agora usando calças e as *gajins*, “roupas compridas e rodadas”. O movimento das mãos de Codó fala e as palavras acompanham: “porque a gente se misturou”.



À esquerda, Jucicleide, Codó ao centro (com Laionice e Oldé) e à direita, Juceli

Frames de Escuta, gajon

No documentário brasileiro contemporâneo, as entrevistas são apontadas como importante estratégia de representação. Mas essa característica é muito questionada, na medida em que o recurso pode se firmar como “cacoete”, já que muitas vezes “dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático” (Lins & Mesquita, 2008: 164 *apud* Jean-Claude Bernardet). A obra do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho nos mostra como, no documentário reflexivo, em filmes que estão “sob o risco do real”,³⁵ a entrevista, a palavra falada, o que for verbalizável, vale sobretudo como estímulo à elaboração interna do personagem, em seu empenho de se recontar. São fabulações que não são mais ou menos interessantes por serem verdades ou mentiras, mas que ganham valor no momento da interação, esta provocada pela câmera. Para o cineasta, sua prática é como uma conversa onde são colocados alguns elementos que a transformam: deslocando o *ethos*, aquilo deixa de ser uma entrevista diretiva para transformar-se na documentação de um encontro (Bragança, 2008: 105). Esses elementos da relação seriam: a distância física entre os dois sujeitos – aproximam-se, diretor e personagem, como o fariam numa conversa habitual; a supressão do corte durante a conversa – uma vez ligada a câmera não haverá nenhuma interferência por parte da equipe; o estabelecimento no *set* de um espaço favorável aos dois –a câmera

interpenetração, assim como acomodação, conciliação e fusão” (Burke, 2003: 52), explica em parte as misturas de que fala Codó na referida entrevista. Seriam ciganos goianos ou goianos ciganos? Há que se definir?

³⁵ Título de artigo de Jean-Louis Comolli. Refere-se aos filmes em que “as condições da experiência fazem parte da experiência”, onde há uma implicação com o “real que ameaça a cena”. (Comolli, 2008: 169)

não mudará de eixo, e algumas outras estratégias (*Id.*: 106). Para Coutinho, essas características possibilitam que os personagens multipliquem-se, transformem-se frente à câmera. Nas obras-dispositivo, a partir de estratégias distintas, há também esse interesse pela transfiguração dos personagens; nelas, os autores “incorporam essa noção da impossibilidade e desinteresse de filmar uma fase do indivíduo para se concentrar em uma multiplicidade em que o indivíduo aparece individuando-se” (Migliorin, 2008: 71).

Em *Escuta, gajon, noviço*, são poucas as fagulhas dessa transfiguração. Aponta-se uma. Na mencionada entrevista, Codó fala que “elas se misturaram com a gente”, mas ressalva, “só que nós somos do Egito, e elas são daqui”. Laionice, sua filha mais velha, pergunta, num reflexo: “quem é do Egito?” Ao que sua mãe responde, ajudada por Dalcivan, que operava a câmera: “Nós! Os ciganos são descendentes do Egito”.



– ...só que nós somos do Egito...



– ... e elas são daqui.



– Quem é do Egito?

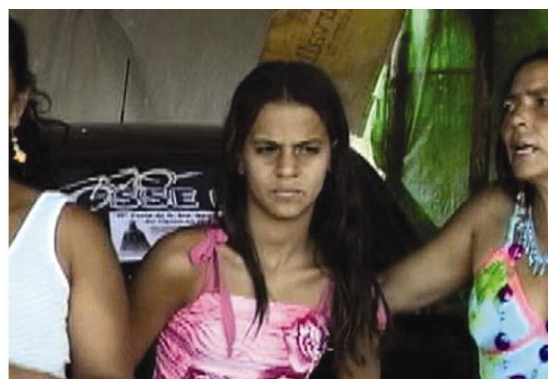


– Nós! Os ciganos são descendentes do Egito.

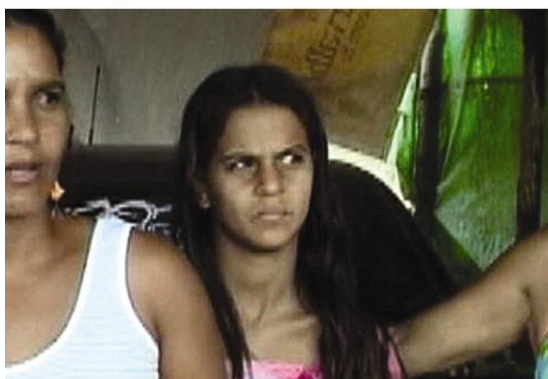
Frames de Escuta, gajon

A partir daí, Laionice, por alguns segundos, sustenta o olhar que diz muito de suas descobertas de menina, de sua consciência da identidade cigana e da mistura cultural em que está implicada. Poderia estar pensando em si mesma, na sua identidade

plural, feita de assimilações, empréstimos e negociações. Ou então, simplesmente, imaginando-se egípcia. Seu olhar vai longe, parece ir até suas aulas de História Antiga, na escola em que estuda em meio a *gajons* e *calons*, e seguir além, até que algo fora do quadro chama sua atenção, e seu olhar e pensamento voltam ao presente espaço-temporal.



... o olhar que diz muito de suas descobertas de menina, de sua consciência da identidade cigana...



...Ou então, simplesmente, imaginando-se egípcia. Seu olhar vai longe...

Frames de Escuta, gajon, manipulados

Além do foco na entrevista enquanto estratégia, outra característica presente na produção recente, apontada por Lins & Mesquita e aqui retomada com zelo, é a questão da troca de posições entre sujeitos, inaugurada por *Jardim Nova Bahia* e que desde então tem contagiado um número crescente de produções, gerando expressiva reflexão teórica.

O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos), realizado pelo cineasta e montador Paulo Sacramento em 2003, é o longa-metragem expoente da articulação entre autor e personagens na nova safra de filmes documentários. Aloysio Raulino assina a fotografia e, mais do que isso, é o responsável pela oficina de vídeo que

inaugurou o dispositivo do filme. Câmeras miniDV foram espalhadas pelo Complexo do Carandiru, nas mãos dos presos, em temporada que termina com o fechamento e a posterior implosão da penitenciária. Além da produção de imagens pelos presos, há também uma equipe de filmagem circulando, e não fica claro quais imagens foram produzidas pela equipe e quais pelos presos, sendo que, para Lins & Mesquita, é nessa estratégia, “[n]essa imbricação de pontos de vista, que reside o interesse e a força do filme” (Lins & Mesquita, 2008: 163).

Como já foi dito aqui, a estratégia de “dar voz” talvez tenha sido o maior desafio da pesquisa. Não nego que a oficina de vídeo tenha partido dessa premissa, na qual a expectativa de uma auto-representação a ser realizada pelos ciganos de Mambaí impôs-se como objetivo da ação. Mas não demorou muito para que se percebesse haver um descompasso entre o desejo da pesquisadora e a disposição dos *calon* de Mambaí, a inviabilizar o intento.

Comolli, criticando a postura do “dar a palavra àqueles que dela são privados” (2008: 74), caracteriza esse papel do cineasta/autor como filantrópico e diz temer “que os cineastas que se dizem e se colocam em posição de ‘dar’ [...] não façam mais do que ocupar novamente o lugar do mestre, reproduzir o gesto do poder” (*ibid.*). Para Comolli, no cinema documentário “não se trata de ‘dar’, mas de tomar e de ser tomado”. Impossível não associar essas palavras à experiência da oficina de vídeo com os *calon*, na qual somente a transformação da “professora” em co-realizadora pôde permitir que a troca se desse. Já Bernardet, analisando *Jardim Nova Bahia*, diz que a estrutura social é um grande obstáculo à intenção de Raulino de “buscar a voz do outro dando-lhe a câmera”, visto que Raulino “não pode dar a câmera a Deutrudes, só pode emprestá-la” (Bernardet, 1985: 118).

Fica claro nessas leituras que a questão gira sempre em torno de alguma *delegação* de poder, que só é possível porque este poder está nas mãos de alguém que o concede a outro. Na realização de *Escuta, gajon*, mesmo que as decisões fossem divididas entre todos os atores da *filmação*, a responsabilidade pelo equipamento da UnB era exclusiva da pesquisadora, os ciganos não deveriam ser chamados a responder por ele, no caso de algum acidente. Assim, não era possível deixá-lo com eles por uma semana, para que sozinhos decidissem, produzissem e filmassem suas escolhas. Mas, mesmo que eles tivessem seu próprio equipamento e a operação técnica estivesse

resolvida, isso não seria o bastante para garantir resultados, visto que a proposta de ação não se limitava a fornecer as ferramentas, mas também a fomentar o domínio de uma nova linguagem. Ainda na questão dos métodos e da formação: para que as vozes tivessem de fato o mesmo peso de atuação, seria preciso um investimento maior no desenvolvimento da noção de autoria no grupo, coisa que o tempo exíguo da pesquisa não permitia.

Eram muitos os obstáculos. Poderiam eles ser ultrapassados? No desenvolvimento dessa e de outras questões no contexto da *filmação*, foi necessário retomar as bases teóricas que, nesta pesquisa, levaram à postura de “dar voz ao outro”.

No livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, leitura essencial à motivação deste trabalho, Ella Shohat e Robert Stam mostram como o ato de representar envolve um acordo ético e que este ato diz respeito não apenas a “falar sobre” o outro, mas também a “falar por” outro. E esclarecem:

A questão não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. [...] Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes (Shohat & Stam, 2006: 265).

Segundo esse prisma, o ato de representar passa a ser um compromisso político. E a questão das vozes na representação, na reflexão originada por Bill Nichols, aparece como nevrálgica. A percepção de que há a presença inevitável de uma voz (ou de mais de uma) perpassando os documentários, compreendendo-se aí *voz* como um “padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme” (Nichols, 2005: 50), para além de considerá-los apenas um apanhado de códigos ou características, traz a sugestão de uma experiência onde as vozes podem conversar, uma polifonia.³⁶

Prosseguindo com as leituras do início da pesquisa, a obra de Gayatri Spivak, intelectual de origem indiana que funda seu pensamento nos Estudos Culturais, foi de grande valor. Sobre a representação, para ela não há dúvida: “representar é mediar”

³⁶ Modalidade de fala coletiva. Se for “na forma de perguntas e respostas, se for uma mistura de vozes, ou em polifonia” (Shohat & Stam 2006: 446). Em Bakhtin, lembrar que a polifonia é um gênero dialógico onde as vozes são plenas e polêmicas. (BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 4)

(Spivak, 1993: 73). Essa frase é formulada no âmbito da teoria sobre as possibilidades de representação do subalterno – os estudos subalternos – e contempla uma representação que tenha como alicerce ético o “falar com” o outro. Sua pergunta “Pode o subalterno falar?” reverberou no projeto de pesquisa e ocupou-me o pensamento, à época. Como consequência, a crença compartilhada de que o “texto” cultural que surgisse a partir da experiência posteriormente identificada como *filmação* estaria impregnado pelo diálogo que se estabelece entre o mediador e o subalterno. Este é o ponto. Reconhecer na representação o espaço fundamental de produção de sentidos dentro das mudanças históricas da contemporaneidade, e assumir a potência e o papel crucial dessas representações na manutenção ou nos questionamentos do *establishment*. Na adoção da assertiva que diz que os “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (Shohat & Stam 2006: 270), via-se que as imagens produzidas e reproduzidas continuavam a engendrar discursos em torno de estereótipos e distorções. Este parecia ser o limite do que foi visualizado pelos estudos subalternos, o que acabou por gerar a necessidade de se pensar novas maneiras de se representar os povos e as crenças ou situações não incluídas nos padrões que determinam o interesse ou mesmo o reconhecimento público.

Retomando a questão dos marcos estabelecidos pela experiência da oficina de vídeo e a proposta de uma auto-representação, vê-se que os limites, ali, foram determinados por dois motivos, sendo um de origem e o outro, um desdobramento do primeiro. Vejamos o motivo de origem. As características de produção de uma oficina estabelecida no âmbito de uma pesquisa diferem, de forma determinante, daquelas das oficinas de formação financiadas. Estas últimas, em geral, contam com mais de um profissional (muitas vezes são de especializações distintas), suporte financeiro para as viagens, além de equipamento próprio. As condições materiais de nossa pesquisa, refletidas, por exemplo, nos encontros espaçados em razão do orçamento limitado, marcavam a experiência e traziam consigo um limite mais intangível: o de não conseguir empolgar um grupo cujo interesse audiovisual era condicionado pelo “padrão de qualidade”, sendo de se notar que as primeiras representações alternativas às do *broadcasting* que viram, foram levadas pela pesquisadora. Em mais de uma ocasião algum deles manifestou sua descrença na possibilidade de um trabalho feito por eles mesmos ter qualidade e despertar interesse. Com isso, questionavam a própria

experiência, ou o sentido daquele compromisso firmado. Essas características, limites originais, trouxeram uma segunda limitação à experiência: o sentido de autoria, o interesse em assumirem eles mesmos o controle de suas representações não estava sendo despertado, nem coletiva, nem individualmente. Considere-se ainda, mais uma vez, o quanto eles esperavam pela voz da pesquisadora na indicação do que, em sua cultura, haveria de interessante para ser filmado. E, por mais que tenhamos ajustado essa relação, manteve-se uma tensão excessiva entre teoria e prática. Não havia ali, propriamente, uma comunidade à espera de sua chance de representação autônoma.

Nessa busca pelas origens da auto-representação, no exercício do objeto da pesquisa, esta deparou-se com o *testimonio*, gênero literário que, suspeita-se aqui, pode estar na origem das auto-representações fílmicas de hoje. Parecem terem sido desenhados sobre os mesmos problemas, tanto no que se refere às suas motivações – e urgências – quanto também pelos seus limites.³⁷

A constituição do *testimonio*, seu caráter indispensável, vem de um movimento pela solidariedade e de resposta à proliferação de ditaduras, guerras civis e massacres *manu militari*, principalmente na América Central da década de 1980. A solidariedade está implícita tanto na constatação da necessidade de sua existência como no processo de produção, e ainda no produto final – obras literárias. Acontece que a força da forma literária do *testimonio* foi além de seu momento histórico e “a solidariedade, embora de qualquer forma não deva ser excluída, não pode mais ser a única motivação para nos ocuparmos do testemunho” (Moreiras, 2001: 255).

Crítica semelhante se faz à auto-representação, a de ser uma tentativa “politicamente correta” de trazer para as “comunidades marginalizadas” o direito de falar sobre si mesmas. Será que a base matriz para a emergência de formas de representação que privilegiem a inserção do discurso (e da linguagem) do sujeito “testemunhal” deva ser exclusivamente a solidariedade? Se não, em que outras motivações se poderia pensar?

³⁷ Forma de representação literária que inclui, como discurso e como linguagem, as experiências vividas por um sujeito “testemunhal”. O *testimonio* é um gênero literário cuja produção foi iniciada em Cuba, logo após a Revolução Cubana, e teve na América Latina sua maior repercussão, já na década de 1980, com a edição do livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Esse texto é o testemunho dessa mulher, que mais tarde ganharia o Prêmio Nobel, à autora venezuelana Elizabeth Burgos-Debray. O livro foi construído por ambas, a primeira fornecendo o testemunho e a segunda, mediadora, dando forma de literatura à oralidade.

Sem pretender responder à pergunta de maneira geral, procurarei refletir sobre as minhas motivações dentro da pesquisa. Inicialmente, o que mais me provocava era o desejo de conhecer e me aproximar de uma cultura diversa da minha, e que esta aproximação se desse de maneira produtiva – encontrar um outro diferente de mim, num encontro que pudesse transformar convicções minhas, e, se possível, também dos demais envolvidos. Além disso, conte-se a vontade de fazer cinema e de expressar audiovisualmente esse encontro entre culturas; essa é a minha linguagem, e define minha maneira de estar no mundo. Mais especificamente, me rendi à certeza de que a experiência com os *calon* renderia um filme interessante, “desse tipo de consciência difusa, que circula, de que há filme no ar: desejo de filme” (Comolli, 2008: 53). E ainda, sentia-me motivada a desenvolver uma pesquisa acadêmica conectada à sociedade, permeável, que levasse conhecimento para uma realidade e dela trouxesse dados para a construção de mais conhecimento.

Sobre a questão colocada pelo *testimonio*, a da solidariedade, afirmo com tranquilidade que, aqui, essa motivação não contou, e se ocorreu alguma marginal militância na causa cigana, tendo em vista que existe uma, certamente terá sido fruto dos próprios desdobramentos que a realidade trouxe para a experiência fílmica da pesquisa e para a reflexão que daí resultou. Mas seja dito que, no decorrer do processo da oficina, percebe-se como ela terminou por gerar em alguns integrantes do grupo cigano de Mambaí sentimentos dinâmicos, de potência, especialmente no trato com as representações governamentais. Visibilidade e potência, tonificação cultural. Isto está muito bem, mas esse foi apenas um dos resultados do envolvimento dos *calon* com a auto-representação, mostrando que a aproximação intercultural, a “troca de ferramentas”, transformou-se em novo capital para o grupo.

Sobre a questão que envolveu o início desta pesquisa, a da possibilidade de uma *auto-representação mediada*, uma das estratégias pensadas para o seu desenvolvimento foi a de fazer com que a oficina de vídeo, ação localizada num tempo determinado, fosse estendida, se transformasse em um núcleo audiovisual cigano. A partir desse projeto, os *calon* de Mambaí teriam seu próprio equipamento audiovisual. As aulas se aprofundariam, outros profissionais e pesquisadores atuariam, com o objetivo de ampliar o conhecimento da nova linguagem e de formar autores ciganos, capazes de protagonizar com total independência a realização de outras representações de sua

cultura. No ano de 2007 foi lançada uma iniciativa do Ministério da Cultura voltada exclusivamente ao povo cigano – Prêmio Culturas Ciganas 2007, Edição João Torres. Montamos, Gleison e eu, o projeto do Núcleo Audiovisual dos Ciganos *calon* de Mambai e Posse, que se chamaria Visão Cigana, mas este não foi contemplado.³⁸

* * *

Com o objetivo de sistematizar algumas das questões comuns tanto às oficinas de formação em audiovisual quanto ao documentário brasileiro contemporâneo, que envolvem a discussão de papéis, autorias, delegação de vozes e poderes, vale a lembrança de uma recomendação de Shohat & Stam. Dizem esses autores que, num procedimento que se dê dentro de uma “coalizão multicultural” (2006: 449-450), seja qual for a motivação, devemos, os pesquisadores, estar atentos à nossa própria localização social e, conscientes dela, efetuar uma “desfiliação” que não signifique nem a auto-rejeição, nem a apropriação oportunista da situação do outro,³⁹ para que possamos investir nossas forças numa “refiliação”, a fim de realizarmos uma produção desde o interior dessa nova coalizão.

O movimento de coalizão proposto pelos autores pode ser identificado à experiência aqui descrita. Cabe atenção à *experiência* como conceito amplamente utilizado nesta pesquisa. Para Migliorin, a noção de *representação* se distancia das idéias de *experiência* e *dispositivo*, pois nesses últimos “os enunciados tendem a ser coletivos, enquanto a representação funciona com enunciados individualizantes, que impõem separações mais explícitas entre autores e filmados, documentaristas e personagens” (Migliorin, 2008: 10). Essa forma de abordagem é aqui cotejada com a nossa representação, já que esta sempre se deu em diálogo, em conversa, “falando com”, “representando com”. O livro de Shohat & Stam, diante de um debate sobre a definição da palavra “multiculturalismo”, ao analisar os dois campos em que ela ocorre – o acadêmico e o da esfera pública mais ampla, como jornais, internet, televisão – adota uma postura polissêmica, onde a palavra “não possui uma essência, ela indica um

³⁸ Anexo III – Projeto Visão Cigana.

³⁹ Outro “de classe”, “subalterno”, “marginalizado”, ou ainda quando o “outro” somos nós. Sobre essa questão, durante o Seminário Nacional de Educação Pública em Audiovisual (Rio de Janeiro, 22 a 27 de julho de 2009), Marcio Graffitti, formador do Coletivo Audiovisual Anti-Cinema, fez uma colocação interessante dizendo: “Quando será que a periferia poderá falar também do centro?”. Ao que completamos: será que assistiremos a um filme de ciganos sobre *gajons*? Eduardo Coutinho diz que tem grande interesse em assistir a um documentário sobre a vida de cineastas “esse filme é um filme que deveria ser feito... por um camponês, enfim, eu não quero fazer!” (Bragança, 2008: 119).

debate” (Shohat & Stam,2006: 85) . Para nós, aqui, esta acepção é bem-vinda: a representação é um debate. A idéia de um consenso, de uma coletividade harmônica, não foi uma expectativa na experiência acionada pela pesquisa, onde as separações ocasionadas pelas diferenças eram inerentes aos atores envolvidos. A tônica foi sempre a *negociação*, e que esta desembocasse num acordo entre as partes, onde “as condições da experiência [*fizessem*] parte da experiência” (Comolli, 2008: 169). Desta forma, representação e experiência são aqui aliadas, numa coalizão.

6. EDIÇÃO DE IMAGENS E TRADIÇÃO SELETIVA: ANÁLISE DE UMA DINÂMICA CULTURAL EM CENÁRIO AUDIOVISUAL

“Há sempre algo que se esconde; o invisível é a condição e limite do visível”
Ismail Xavier⁴⁰

Desde 2007, no início da oficina audiovisual em Mambaí, escutei inúmeras falas contando da tradição que dispõe que não se deve guardar ou olhar fotografias de pessoas do grupo já falecidas. Pelo dito, ciganos não deixam herança, e todos os objetos, nomes próprios ou outras palavras associadas, e mesmo os sons que possam evocar determinada pessoa, devem ser evitados após a sua morte. Tal tradição, apesar de muito frequentemente comentada, o foi somente em suas linhas gerais. Em nenhuma ocasião, qualquer integrante do grupo relacionou os nomes, referências ou imagens que devessem ser evitados, de modo que o visitante pudesse observar, ele também, a interdição.

Já na primeira visita, antes do início da oficina, o chefe disse-me que as fotos, as roupas e tudo o mais que pudesse lembrar a pessoa morta, era queimado numa fogueira. Depois, ouvi essa mesma informação de outros ciganos, alguns bem jovens. Disseram-me ainda que quaisquer homônimos da pessoa falecida, os já conhecidos ou aqueles que porventura viessem a conhecer, ganhavam imediatamente apelidos, sem que para isso fosse necessário haver combinações entre eles. Parecia ser, de fato, um traço marcante da identidade do grupo.

No decorrer da oficina, além dos registros em vídeo, muitas fotografias foram feitas, circularam e passaram a integrar o acervo pessoal dos ciganos e ciganas. Desde o primeiro encontro eu tinha comigo minha câmera fotográfica – uma Pentax K1000 manual. Do momento inicial de minha relação com o grupo não tenho fotos, mas já na segunda visita, quando fizemos a reunião onde foi definida a primeira formação do grupo de participantes da oficina, fotografei e percebi que a câmera era bem-vinda, o que confirmava o desejo de registro que o chefe havia manifestado. A partir de então, a cada mês que voltava a Mambaí levava comigo as fotos que havia feito na visita anterior. Assim, muitas delas foram presenteadas aos fotografados, às mães dos

⁴⁰ Esta citação de Xavier em um apêndice à 4ª edição de *O discurso cinematográfico* se refere ao livro de Jean Louis Comolli, *Ver e Poder* (Xavier, 2008: 203).

fotografados e aos seus amigos. Isso ocasionou um grande fluxo de novas imagens circulando no grupo. Essas fotografias e imagens em movimento retratavam muitos personagens, cenas e situações pitorescas. No entanto, em mais de uma ocasião, um filho ou neto de Teresa, a grande matriarca do grupo que hoje convive com uma saúde frágil, confidenciou sua preocupação com a emoção que as fotos dela despertariam depois de sua morte. Assim, ciente de que essa é uma tradição que tem em sua essência um velamento, um tabu, redobrei minha atenção para evitar transgredir algo que parecia ser tão caro a eles.

Eis que um acontecimento inesperado e infeliz interferiu nessa cena: em agosto de 2008 morreu um cigano da família do grupo de Mambaí, morador na cidade de Posse. De uma hora para outra, acometido por doença fulminante que o levou em duas semanas. Quando Dalcivan me avisou do falecimento por telefone, já pedi, em nome de seu pai, que eu levasse na próxima visita um DVD com todas as imagens que havíamos feito desse parente.

Miro foi filmado em mais de uma ocasião. Fizemos uma primeira entrevista com ele e o filmamos em sua nova casa – ele havia acabado de mudar de endereço em sua cidade e estava com uma barraca montada no quintal da casa nova. Toda a família – esposa, filhos, noras e netos – vivendo nessa morada sem paredes, mas



Miro em seu carro, no quintal de sua casa.

com bastante conforto. Noutra ocasião registramos sua participação na festa em devoção a Nossa Senhora Aparecida, realizada pelo grupo cigano dos *calon* de Mambaí. Desta, que foi sua última entrevista, ficou um depoimento onde ele opina sobre a tradição que rege o uso de imagens de pessoas falecidas. Dali veríamos surgir uma *imagem-intensa*, aquela que “na sucessão das infinitas constelações espaciais de ação/reação dos agentes, recebe a carga do extraordinário, transformando-se em ‘única’” (Ramos, 2005:198). A imagem/som de Miro ganhou nova gravidade e intensidade, modificando-se após sua morte.

Hein? Que já morreu? Nós vê, mas não gosta, sabe? É uma tradição mesmo dos ciganos, não é que não goste, é uma tradição mesmo, que já vem de nascimento. [*pergunto se ele segue a tradição*] Nós segue né, que é o jeito. Mas a gente vê, você tá entendendo? Às vezes você pega aí uma foto de uma pessoa minha que já morreu, sabe? E você me mostra, eu te agradeço você me mostrar, você tá entendendo? Não fico com raiva de você nem nada não. Aí a gente vai lembrar daqueles tempos passados, que nós andávamos a cavalo pelo sertão, pelas fazendas, é assim. Não tem nada de raiva não, sabe? Tudo é prazer. Tranquilo.

Miro, na Festa de N.S^a. Aparecida 2007.

Não são todas as pesquisas em ciências sociais que são atingidas tão em cheio pelos acontecimentos da vida. Este trabalho acadêmico, por lidar intensivamente com pessoas, mas principalmente por estar estruturado como um diálogo, esteve sempre atento aos acontecimentos que pudessem ser indícios de mudança. Não se queria correr o risco de que o apego a postulados teóricos ou metodológicos pudesse abafar os chamados da realidade. Essa postura vinha tanto do aporte da pesquisa-ação integral quanto da própria relação de confiança que foi estabelecida ao longo daquele ano e meio de convívio. Estava em jogo um dado muito sensível.

A partir desse momento a pesquisa assumiu que já não seria mais a mesma: embora ainda sob os mesmos aportes, um recorte analítico se impôs. As discussões a respeito da dinâmica cultural, das representações e da tradição estavam sendo exemplificadas nessa situação de maneira precisa. O que antes era hipótese passou a ser um episódio concreto, falado, negociado. Mais do que “aberta para o mundo”, a pesquisa estava sendo atravessada, furada, transportada pelo mundo.⁴¹ Parecia ser possível realizar uma análise empírica das forças que entravam em cena na prática cultural do grupo e que se materializavam nos desdobramentos da tradição que diz respeito à lembrança dos mortos. A pesquisa passou a ter um objeto de análise

⁴¹ A frase é de Jean Louis Comolli e refere-se aos “filmes documentários que não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo” (Comolli, 2008: 170).

audiovisual *sincrônico*, e poderia examinar a dinâmica cultural desse grupo de ciganos *calon* tendo um recorte específico e bastante claro ao qual se dedicar.

As negociações audiovisuais que foram então empreendidas, tendo como foco a tradição e as imagens produzidas de Miro, iniciaram-se dois meses após sua morte, às vésperas de entrarmos na ilha de edição. O que seria editado? Quais as forças que estariam em campo? Quem seriam os atores dessa negociação? Durante a edição, respeitaríamos a realidade da representação, a tradição ou ambos? Dali, e de fora dali, chegaram opiniões que afinal definiram o posicionamento do filme a respeito da tradição.

O que faz deste um acontecimento especial, aqui, não é o flagrante, o simples testemunho audiovisual da imagem-intensa. É o caráter dinâmico, de agente, que o registro audiovisual adquire, sua co-protagonização no drama que se desenvolveu.

Quando, em outubro de 2008 (passado um mês e meio desse falecimento e um ano da filmagem da festa de N.Sa. Aparecida) cheguei a Mambaí levando o DVD com a compilação do material bruto em que aparecia Miro, fui abordada assim que estacionei o carro: Dalcivan perguntava “Trouxe o DVD?” Dálcio, além de Codó e Gleison, irmão de Dalcivan, queriam assistir ao material. Decorridos poucos minutos da apresentação das imagens, Dálcio levantou-se e foi à varanda. Voltava às vezes, assistia mais um pouco, depois saía novamente da sala, sempre com os olhos marejados. Codó chorou desde o primeiro instante, copiosamente, comentando a todo tempo as imagens do tio e os acontecimentos que levaram à sua morte. Não filmei esse momento, tampouco o gravei em áudio, não achei que seria uma boa maneira de começar a negociação, mas depois anotei alguns comentários feitos naquela ocasião.

Enquanto assistia às imagens, Codó lembrou que o chapéu de Miro, que ele só tirava para dormir, foi enterrado com ele. Falou também de sua tristeza em saber que o tio havia morrido com sede, pois num momento em que despertou, no hospital, pediu um copo d’água, que lhe foi negado. Disse que a família havia saído da casa em que morava, levando apenas os objetos pessoais, e que estavam vivendo em outra cidade, Alvorada do Norte, pois qualquer lugar de Posse os faria lembrar do falecido.



Toda a família de Miro - esposa, filhos, noras, netos – vivendo nessa morada sem paredes, mas com conforto.



Filmagem em Posse, Goiás – Setembro de 2007

Material bruto de Escuta, gajon

No momento da entrevista de Miro em que ele é perguntado sobre a tradição de não se ver imagens de pessoas “que já se foram”, Codó chorou ainda mais, e disse: “Quem poderia saber que seria ele que não estaria mais aqui com a gente no ano seguinte”... A resposta de Miro é uma afirmação do respeito à tradição, embora diga: “Não vou sentir raiva se você me mostrar essas fotos, eu ia te agradecer”. Ao que Codó comentou, ainda chorando: “Ele diz que iria agradecer as fotos”. Nesse momento, Gleison se levanta e diz “Vou cortar esse negócio”. Como não foi impedido por Codó, e dado que naquele momento, além de nós três, não havia mais ninguém assistindo, não me opus a que ele prosseguisse e desligasse o DVD player.

A bibliografia sobre o povo cigano destaca que o culto aos mortos é uma área cercada por rituais. São diversas as formas de se relacionar com esse elemento da realidade, que variam tanto quanto outros traços culturais desse povo. Cristina da Costa Pereira relata em seu livro *Os ciganos ainda estão na estrada* uma cerimônia chamada *pomana*, ainda preservada entre alguns *roms*. Ela acontece no terceiro dia após a morte

do cigano, e será repetida mais três vezes até se encerrar o ciclo: quarenta e um dias, seis meses e um ano após a morte.

À *pomana* comparecem parentes e amigos do morto vindos de todas as partes do país. Dá-se então um banquete com as comidas e bebidas preferidas do antepassado. Caso ele não ingerisse bebida alcoólica, não haverá bebida alcoólica. Do mesmo modo, as pessoas que comparecem à *pomana* só fumarão se o antepassado tivesse esse hábito. Caso contrário, ninguém pode fumar.

À cabeceira da mesa, onde é oferecido o banquete aos convidados, ficará uma pequena mesa com uma foto do morto, alguns pertences que não foram enterrados com ele, muitas flores e frutas e um prato com as mais diversas comidas, que deverá permanecer sempre cheio. No centro da mesa do banquete, ficam a *pogatsha*⁴² com uma vela acesa em memória do antepassado e uma garrafa de vinho fechada. Depois de tudo terminado, com a partida dos convidados, o que estava sobre a mesa, oferecido ao morto, será jogado num riacho, numa cachoeira ou no mar. (Pereira, 2009: 75-76)

Vê-se que, nesse ritual, uma foto do falecido ganha lugar de destaque. Em Mambaí, a fotografia que eu havia feito de Miro e que trazia em meu álbum, Codó escondeu atrás de outra foto. As tradições coincidem no que se refere à menção ao nome, pois, assim como acontece entre os *calons* de Mambaí, Pereira afirma que após a morte de um cigano, “seu nome não pode mais ser pronunciado, a não ser em caso de muita necessidade” (Pereira, 2009: 78).

No dia em que cheguei em Mambaí com o DVD, muito se falou sobre as imagens de Miro e o teor de sua última entrevista. Sempre num tom baixo, respeitoso, com longos silêncios intercalados. As pessoas que levantavam o assunto o faziam sem dizer seu nome nem mencionar sua morte ou o enterro, limitando-se a dizer “antes do acontecido” ou “depois do acontecido”. Falavam da surpresa que foi o comentário de Miro sobre a tradição, mas não especulavam abertamente sobre os desdobramentos que esse depoimento pudesse ter no filme, ou na própria tradição. O único a falar abertamente foi o chefe. No dia seguinte à minha chegada, Dálcio me alertou que não poderíamos incluir as imagens “do parente” na edição do documentário, ainda que ele estivesse apenas passando no fundo. Além dessas, havia também as imagens de Baluê, mãe de Miro, que morrera dois meses antes do filho. Ambos estiveram na festa de N.Sa. Aparecida e são muitas as imagens em que podemos vê-los.

⁴² Espécie de pão cigano. (Pereira, 2009: 167)

Até então, o que podíamos observar é que a tradição estava em curso, viva. Havia uma situação colocada e os “atores” deveriam se posicionar frente a ela. O caminho que parecia natural era o do endosso de uma regra passada, do respeito aos limites até ali impostos pela tradição. Mas havia pelo menos um novo elemento na cena – estava registrado audiovisualmente que o próprio falecido não iria “achar ruim” se visse uma imagem de “alguém seu que já se foi”, que ela evocaria lembranças de outros tempos, de velhas andanças.

Para a análise dessa dinâmica, os desdobramentos da negociação audiovisual específica do caso de Miro serão relacionados ao conceito de *tradição seletiva*. Aqui, a tradição é uma resultante de forças a serem materializadas pelas escolhas – a seleção do que deve ou não deve mais permanecer como tradição, que continuamente incide sobre as culturas. Assim considerada, a tradição não é monolítica, mas, ao contrário, totalmente permeável e dinâmica.

Na sua teoria materialista da cultura, contexto de onde emerge o conceito de *tradição seletiva*, caro a esta pesquisa, Raymond Williams empreendeu uma crítica marxista da cultura, que até então era entendida como o “reino de ‘meras’ idéias, crenças, artes, costumes” (Williams, 1980: 30),⁴³ em oposição à vida em sociedade, e relacionada à “subjetividade e à imaginação” (*Id.*: 25). A essa concepção o autor contrapõe a compreensão de cultura tida até então pelo marxismo, e propõe que ela seja concebida como um “modo de vida global em sua relação com a sociedade e a economia” (*Id.*: 23), chamando isso de “modo de vida total”, cuja dinâmica, “em essência, concerne ainda às pressões e aos limites mutuamente exercidos pelas práticas culturais” (Ribeiro, 2004: 39). O que a teoria de R. Williams vai propor é que seja possível realizar uma análise que decomponha os vetores das forças envolvidas nos processos culturais, a fim de que determinada dinâmica possa ser desvelada.

Uma das razões possíveis para o entendimento de cultura como sendo o reflexo de idéias, crenças e costumes é o fato de que ela vem sendo historicamente vinculada às suas *formas*, ou seja, ao produto tradicionalmente gerado por esta ou aquela sociedade, ganhando essa *forma* o nome de todo o processo: cultura. O que se deve levar em consideração, contudo, é que a análise das *formas* é, muitas vezes, a “porta de entrada

⁴³ “reino de ‘meras’ ideas, creencias, artes, costumbres” [tradução para o português da autora].

mais específica para certos tipos de formação” (Williams, 1980: 162).⁴⁴ O que não se deve fazer é separar as *formas*, nem de seu contexto de produção, nem das posições e funções que venham a ter dentro da dinâmica cultural do grupo. A teoria materialista da cultura, de Raymond Williams, vem apoiada na formulação fundamental do marxismo: a diferenciação entre uma base e uma superestrutura, estanques e de “mão única” – onde a base é determinante e a superestrutura determinada. O que o autor vai estabelecer é que a cultura deve ser analisada “como produto e como produção de um modo de vida determinado, e não como reflexo de uma base socioeconômica.” (Cevasco, 2001: 138). É assim que a presente pesquisa se afirma em sua proposta teórico-metodológica: realizar sua análise a partir de uma forma cultural, mas relacionando-a a todo tempo com a negociação e o encadeamento de elementos que tornaram possível sua produção, onde a cultura é o campo total em que produto e produção exercem mútua interferência, numa via de mão dupla.

Na teoria de R. Williams, a *tradição seletiva* é o principal elemento de dinamização no âmbito do mecanismo cultural. Ele considera a tradição como um processo permanente que cria “uma versão do passado seletivamente elaborada que ratifica o presente e suas relações de dominação” (Ribeiro, 2004: 28); dessa maneira, busca-se realizar uma atualização seletiva do passado a partir de um contexto presente. O motor desse mecanismo seria um conjunto de forças que se inter-relacionam e produzem novas posições.

Segundo o autor, na base haveria uma força *hegemônica*, que não “inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana”⁴⁵ (Williams, 1980: 147), e não corresponde necessariamente “às relações sociais dominantes, apesar de mais eficaz se houver esta correspondência” (Ribeiro, 2004: 42). Essa força refere-se a um “sistema central” e às maiorias (*Id.*: 39). Interagindo com esta presença hegemônica, haveria mais dois tipos de forças: a do tipo *residual*, que não deve ser confundida com a idéia de arcaico, pois a força residual corresponde ao que foi formado no passado, mas que está em ação dentro do processo cultural atual “não só como um elemento do passado – e frequentemente nem isso – mas também como um

⁴⁴ “*punto de acceso más específico a ciertos tipos de formación*” [tradução para o português da autora]

⁴⁵ “*incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana*” [tradução para o português da autora]

efetivo elemento do presente”⁴⁶ (Williams, 1980: 144); a terceira força seria do tipo *emergente*, que representa o conjunto de novas práticas e significados que são criados a todo tempo e que se opõem ao dominante. Uma outra forma de se considerar essa dicotomia força emergente x força dominante, é que a primeira forneceria à segunda condições para se renovar, numa operação onde o emergente é passível de ser incorporado pelo dominante.

Aplicando esse esquema à dinâmica interna da tradição aqui considerada e à negociação que nortearia a edição de imagens de nosso documentário, é possível notar a movimentação das forças e sua resultante. Após a fala do chefe, dizendo que não poderíamos, Dalcivan e eu, incluir imagens de Miro no filme, saímos com uma diretiva dada pela força dominante. Mas, quando eu e o cigano Dalcivan entramos na ilha de edição e lá trabalhamos por duas semanas, encontramos muitas situações nuançadas, não inscritas na fala do chefe, e que tivemos que solucionar.

Ainda no início do primeiro dia de edição, posicionei-me: certamente que não iríamos contra uma tradição tão cara ao grupo, que tão fortemente afetava os sentimentos das pessoas envolvidas. Mas, ponderei, tínhamos um compromisso com a *realidade da inscrição* (Comolli, 2008: 170) e com o filme. Buscávamos a todo tempo uma *opacidade* em relação à sua produção e não poderíamos simplesmente ignorar as imagens produzidas e o acontecimento inesperado, como se nenhum desses fatos houvesse ocorrido, negando ao documentário o direito de seguir seu curso sem interdições. Dalcivan concordou e disse que não poderíamos incluir imagens de Miro e Baluê, mas que todo o resto seria decidido por nós dois, os editores. Perguntei então se ele considerava que o áudio de Miro, apenas sua voz editada sobre outras imagens, poderia ser incluído no filme. Ele afirmou que não, que qualquer menção ao nome do tio já traria muita tristeza e seria visto como um rompimento com a tradição. Que, dessa maneira, o filme não seria visto por nenhum dos ciganos. Foi nessa ocasião que ele me disse que, em sua família, já não se usava mais a palavra “milho” porque lembrava o nome do tio, sendo que ele mesmo ainda não sabia qual a palavra que a substituiria.

Foi de Dalcivan a opção de não trazer para as decisões da ilha de edição os demais integrantes da comunidade que haviam se comprometido com a oficina de vídeo, certamente influenciado por dois fatores: o fato de seu irmão Gleison, o provável

⁴⁶ “no solo – y a menudo ni eso – como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” [tradução para o português da autora]

editor, dada a sua facilidade no aprendizado do manejo de máquinas e na lida com tecnologias, ter precisado viajar a Goiânia num imprevisto e ter-se retirado do compromisso à última hora, pesou em sua decisão. O segundo fator foi a urgência da produção, sempre lembrada por mim, ligada ao prazo de utilização do equipamento de edição e ainda à permanência do cigano em Brasília.⁴⁷

Dalcivan, em relação à *tradição seletiva*, movimentava-se como uma força emergente, acatando com aparente rigor a forma da tradição a ele transmitida, mas não deixando, sutilmente, de atualizá-la e de abrir brechas em sua aplicação. Foi assim que, juntos, pensamos como traríamos para o documentário a questão de Miro e da *verdade da representação* sem que com isso estivéssemos rompendo com as regras estabelecidas pela tradição cigana.

Durante a elaboração conjunta do roteiro de edição do documentário, após o visionamento de todo o material bruto e de sua seleção em “bases de trabalho”, elencamos o material filmado durante a festa de N.Sa. Aparecida como sendo o de maior importância, pois, além de existir ali uma variedade imensa de situações e personagens, sua inclusão seria um gesto de simpatia pelos ciganos que visitaram a comunidade na ocasião da festa, quando se deixaram filmar, alegremente. Concluímos também que, por ter sido realizada ao longo de toda a semana da festa, essa filmagem já era estruturada cronologicamente, e que poderia funcionar como eixo narrativo do roteiro.

Havia também um dado fundamental que parecia abrir uma possibilidade de solução para a questão de Miro em nosso filme: a festa ocorre anualmente, já o sabemos, como pagamento da promessa de Laércio, e desde a primeira não havia falhado uma vez sequer. No ano de 2008, porém, por ter o falecimento de Miro ocorrido em data tão próxima ao dia da padroeira e da festa – 12 de outubro – Laércio, junto com seu irmão, Dalcio, e sua mulher, Codó, considerando que por não haver alegria não havia como comemorar coisa alguma, decidiram suspender a festa daquele ano. Como, em minha estada em Mambai no mês de outubro, para levar o DVD com as imagens de Miro, eu levava comigo o equipamento de vídeo, filmei sozinha a rua de Laércio e o

⁴⁷ Durante o período de edição, Dalcivan ficou hospedado em um apartamento temporário para estudantes estrangeiros, dentro do campus da UnB, na Colina. Lá, dividiu a moradia com dois estudantes: um de Guiné-Bissau e outro francês. Dessa experiência, a cada nova manhã, Dalcivan trazia relatos pitorescos da troca intercultural.

barracão, local da festa no ano anterior. O mato estava alto e a rua deserta. Filmei também o pequizeiro sob o qual Miro e sua família haviam acampado. Dalcivan só viu esse material na ilha de edição, já que não me acompanhara nessa filmagem, e sugeriu que confrontássemos aquelas imagens despovoadas com as outras, bastante movimentadas, feitas ali mesmo no ano anterior. Emendei com a sugestão de incluirmos uma narração dele dizendo um texto que escreveríamos juntos sobre esse acontecimento e o fato de não ter ocorrido a festa de N.Sa. Aparecida no ano de 2008. Ele concordou, e ficamos contentes por termos construído uma solução que parecia atender a todos os lados envolvidos na representação.

No dia seguinte, na ilha de edição, levei a idéia de lançarmos, no início ou no final do filme, em *letterings*, a dedicatória *Para Miro*, uma homenagem que faríamos ao tio falecido. Dalcivan foi enfático “Puxa, que pena que a gente [*os ciganos de Mambaí*] não teve essa idéia, mas que bom que você teve. Minha família vai ficar maravilhada com essa homenagem”. Pergunto então se ele está certo disso, ou se gostaria de consultar alguém em Mambaí. Ele pondera e diz que, realmente, seria melhor ter certeza de que a homenagem seria bem aceita.

Ligamos na mesma hora para sua casa, de onde atende Gleison, seu irmão. Dalcivan expõe a proposta e pergunta, animado, qual a opinião de Gleison. Este responde totalmente na contramão da convicção de Dalcivan. Diz que, para a “galera”, vai haver um “remorso” quando o nome do tio for lido, que vai “nascer uma coisa triste” e que ninguém mais vai querer ver o filme. Os dois discutem, cada um defendendo sua posição com poucos argumentos. Dalcivan diz que “serão apenas *letterings*, vai ter muito cigano que não vai conseguir nem ler”. Gleison retruca que os ciganos são muito sentimentais e que o filme poderia cair em desgraça com essa homenagem. “Vocês estão com uma intenção bonita, mas o que vai acontecer é outra coisa”, disse ele. Dalcivan sugere então que Gleison chame o pai, Dalcio, para resolver o impasse. Gleison diz que o pai vai ter a mesma opinião, discordando da homenagem, mas Dalcivan não tem tanta certeza. Gleison diz que o pai talvez não entenda “essa coisa de *letterings*”, mas que tem certeza que “a galera” não aprovaria a idéia. Com o pai ao telefone, Dalcivan expõe novamente a idéia da homenagem, driblando a palavra *lettering*, mas explicando bem a proposta. Depois de ouvir em silêncio a fala do pai, Dalcivan me diz, surpreso, que o chefe concordava, que não haveria problema em

colocarmos o nome do tio como homenagem. Gleison volta ao telefone e pede para Dalcivan reconsiderar a proposta, pois mesmo com o consentimento do pai, ele, Dalcivan, deveria julgar se gostaria de ser o “enviado” dessa homenagem, que, segundo Gleison, certamente “faria mal às pessoas dele”. Dalcivan desliga o telefone e pede para desistirmos da homenagem a Miro.

Vemos, neste caso específico, como as forças que atuam na dinâmica da *tradição seletiva* podem revelar-se de maneira surpreendente. Gleison, um ano e meio mais jovem que Dalcivan, surge como um vetor da força hegemônica na manutenção da tradição. Dalcio, chefe supremo do grupo, não interpreta a homenagem como uma quebra da tradição, ou talvez a interprete como uma abertura, mas, mesmo assim, ao aprová-la, abre mão de solidarizar-se à força dominante, pois se coloca ao lado de Dalcivan, que até então vinha se colocando como força emergente. E este, após afirmar que éramos nós dois, os mais envolvidos no trabalho, que tínhamos o direito à última palavra, cede às pressões da força dominante e abre mão de sua convicção, ativando assim uma força residual, por temer assumir os riscos que a iniciativa envolveria.

É possível observar que a relação dos indivíduos do grupo *calon* de Mambá com a consideração de elementos da tradição nas tomadas de decisão, e mesmo nas pequenas escolhas rotineiras, é um elemento chave para o posicionamento dos sujeitos dentro da comunidade. Existe um tipo de categorização que se faz entre os sujeitos do grupo, que diz respeito ao seu maior ou menor grau de familiaridade com a língua e os costumes que são transferidos a todo tempo de um passado para o presente. R. Williams, em um estudo sobre a Tragédia, aproveita para lembrar que é necessário compreendermos a *tradição* “não como o passado, mas sim como uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro” (Williams, 2002: 34). Essa concepção relaciona-se ao que diz Beatriz Sarlo, em seu livro *Tempo Passado*, a respeito da memória: “esta não é invariavelmente espontânea, mas é sempre um revelador do presente” (Sarlo, 2007: 56). Citando Rousseau, Sarlo afirma que a memória “coloniza o passado e o organiza na base das concepções e emoções do presente” (Sarlo, 2007: 66). A todo momento, no curso da oficina de vídeo, operava-se uma atualização do passado, das tradições e dos modos de vida, em um trabalho permanente de transporte de lembranças em nome de uma afirmação política, social e moral no presente. Mas, naturalmente, a *tradição seletiva* no

grupo não se dá sempre de maneira explícita, como operação racional, apesar de tampouco ser apenas fruto de alguma força atávica. Esse jogo permanente entre o passado e o presente sustenta a construção da atualidade e, em última instância, do que nos move aqui, a representação audiovisual do grupo cigano de Mambaí.

O que podemos afirmar em relação à dinâmica de seleção que ocorre com a tradição, com o passado e com a memória, é que ela parece estar cada vez mais a serviço da atualidade do grupo, de seu modo de vida presente. Os ciganos de Mambaí casam-se com *gajons* e *gajins* há pelo menos duas gerações – os que são filhos de pai e mãe ciganos são chamados de “legítimos” entre eles. Cada vez menos, os jovens da comunidade são ensinados a lidar com o instrumental próprio à vida de tropeiro, dos tempos em que seus antepassados andavam a cavalo e não tinham pouso fixo. E é muito compreensível que seja assim. A tradição, quando não mais observada – por ter se tornado dispensável ou obsoleta, como no caso acima, ou por outro motivo – passa a situar-se exclusivamente no passado, manifestando-se no presente como lembrança, mas não sendo mais um elemento reproduzido na cultura.

Já foi dito que a relação com o outro, o *gajon*, é a chave para a compreensão do universo do povo cigano e do peso que nele tem a alteridade. Estendendo as observações acerca da tradição para além do universo audiovisual, parece ser possível interpretar o desejo dos ciganos de assimilação de sua comunidade pela sociedade de Mambaí como sendo uma força emergente atuando na dinâmica cultural dos *calons*. Não é uma força de oposição, pois faz parte de uma tendência de incorporação pela força dominante no grupo, que se traduz na postura de separação respeitosa, de pouco contato, mantida por um bom tempo nesses trinta anos em que lá estão. Essa relativa distância ainda é seguida pela maioria dos ciganos, principalmente pelas mulheres, que vivem sob regras veladas que normatizam sua relação com os *gajons*, especialmente com os homens. A força residual pode ser identificada na denúncia, manifestada principalmente pelos mais jovens, de que sempre foram, e são ainda, discriminados pelos “moradeiros”. Esse residual é parte do presente e entra na dinâmica da tradição seletiva do grupo, não devendo ser descartado.

Por outro lado, pode-se observar no grupo a tendência a uma movimentação desembaraçada pela cidade, de recusa a admitirem-se estigmatizados ou vítimas de preconceito por parte dos demais moradores. Ao contrário, hoje existe, entre eles, um

desejo de representação na câmara de vereadores local, a ponto de terem participado ativamente das últimas eleições municipais, apesar de ainda não terem condições de lançar um candidato. Disso, concluímos que a força residual – a histórica opressão vivida por todos os ciganos, que em Mambaí não está ausente – não deixa de ser trazida para o presente do grupo, embora com outras características, para constituir-se em nova postura de alteridade em relação à cidade e seus habitantes “moradeiros”, buscando assim o estabelecimento de uma nova situação de poder. A fala de Reis quando entrevistado por Dalcivan, antes mencionada, é exemplar dessa relação.

Outro caso que ilustra bem o tipo de seleção empreendida na dinâmica cultural, uma situação de interdição envolvendo a representação audiovisual, diz respeito a uma prática econômica do grupo. No tempo em que alguns dos atuais ciganos de Mambaí andavam em tropas, sua base financeira eram os cavalos, que ofereciam transporte e ao mesmo tempo constituíam-se em excelente moeda de troca nos caminhos rurais por onde o grupo costumava andar, sendo assim fonte de renda da família. Hoje são os automóveis que desempenham o papel dos cavalos de outrora. Mas, como a atualidade do grupo envolve a sedentarização, e por não haver na região de Mambaí suficiente demanda por esse tipo de mercadoria, a solução comercial que os homens do grupo encontraram para estimular a economia foi a de “emprestar dinheiro a juros”, como dizem entre eles. Porém, a representação dessa prática nos foi interdita. Procuravam se apresentar como comerciantes de carros, especializados nesse ramo de negócios. Ainda no primeiro módulo da oficina, quando fizemos um pré-roteiro de filmagem, das primeiras sugestões apresentadas foi a de registrarmos a venda de um automóvel. Chegaram a mencionar a outra atividade comercial, o “dinheiro a juros”, mas quando propus que incluíssemos no filme uma cena que representasse essa atividade financeira, mesmo que sob a forma de encenação, não discordaram explicitamente, mas procuraram não falar mais no assunto comigo. Em um momento *off the record*, Quincas, um dos integrantes do grupo, contou-me que já havia dito a alguns dos mais velhos que a prática era ilegal e que, se fossem denunciados por alguém insatisfeito com algum negócio, poderiam ser responsabilizados legalmente. Segundo ele, os mais velhos não davam ouvidos ao que os mais jovens diziam, o que para ele era um retrocesso. E explicou: havia pelo menos mais três ciganos, fora ele mesmo, que haviam estudado, dois deles terminaram o segundo grau (todos do sexo masculino); o que tinham

aprendido, se não pertencia à tradição, servia muito bem para a inserção do grupo na sociedade. Mas não se infira por essa fala que os mais novos não praticam, também, esse tipo de negócio. Não só o praticam como, ao que parece, esse é o início do aprendizado do comércio, enquanto ainda não têm suficientes recursos para comprar e vender automóveis.

Ora, me parece que a questão chave para se entender a interdição neste caso não está apenas na natureza ilícita do negócio. Conta também o fato de que tal prática não é percebida pelos ciganos como um elemento de sua tradição. Nas palavras de R. Williams, a tradição seletiva se dá:

(...) a partir de um conjunto que envolve o passado e o presente, dentro de uma cultura particular, certos significados e práticas são selecionados e acentuados, e outros significados e práticas são rechaçados ou excluídos. (...) Na prática, o que a tradição oferece é um sentido de continuação a todo tempo. (Williams 1980: 138).⁴⁸

Então, entende-se que a tradição seletiva incide sobre o passado e o presente, e supõe um movimento contínuo. A comunidade de Mambaí não vê essa prática financeira pouco ortodoxa como um elemento da tradição cigana, nem dela se orgulha, apesar de sua importância, hoje, como fonte de renda. Ainda segundo o autor, “uma tradição é o processo de reprodução em ação” (Williams, 1992: 182). Pois bem, se em Mambaí interditam a representação da prática “emprestar dinheiro a juros”, que parece, de fato, ser um novo “modo de fazer” do grupo, devem fazê-lo sem perceber que essa nova atividade, no constante movimento da tradição, possivelmente será reproduzida pelas próximas gerações. Ou então percebem, mas de qualquer modo não querem registrar o fato, incluí-lo na representação, o que nos leva a supor que outros elementos, também, devam ter sido excluídos.

Em sua entrevista, Miro diz que não ficaria aborrecido se lhe mostrassem a imagem de um parente morto, que até agradeceria. O que ele diz não fazer é *procurar* ver aquelas imagens. Essa relativização da letra da tradição parece vir do bom entendimento dele da função da tradição e da questão da memória. Deixa claro que não está ligado na ortodoxia simplesmente, na pura interdição, e que a recombinação de seus

⁴⁸ “a partir de un área total posible del pasado y el presente. Dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos. (...) En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predispuesta continuidad” [tradução para o português da autora]

elementos é um processo natural. Quando admite poder gostar de lembrar de seus mortos, sente-se que Miro está relativizando tanto a tradição quanto a sua quebra, preconizando um “caminho do meio”. Contudo, na escala de uma possível ortodoxia, ele quebra, sim, a tradição, em discurso, ao admitir a possibilidade do confronto calmo com a lembrança viva e dolorida carregada pela imagem. Os que ficam, vejam-no na telinha mais vezes ou não, sabem que Miro “está” em algum DVD, ou nos arquivos do material bruto, dizendo: “Agradeçam, quando alguém mostrar a vocês uma imagem minha”.

Vem à tona a pergunta que, por enquanto, ficará sem resposta: que destino terá o *Escuta, gajon* após o falecimento do próximo calon que nele deixou a impressão da sua imagem? Algum dos ciganos de Mambaí irá se permitir beber daquela fonte, ou será uma fogueira o que o espera? É como se o disco de policarbonato estivesse prestes a se tornar um objeto imantado pelo transe da tradição.

7. ESCUTA, GAJON FICA PRONTO, E É EXIBIDO

“Eis o que, na ordem da representação,
traduz a pressão do real – o impossível da
narração, a fuga do cálculo.”

Jean-Louis Comolli

Como já foi dito no capítulo 4, com a exceção da edição, as demais tarefas da etapa de pós-produção de *Escuta, gajon* não contaram com a participação de Dalcivan, tendo que ser realizadas pela pesquisadora, com a colaboração de alguns profissionais. Uma dupla de alunas da graduação em Comunicação da UnB, talentosas artistas gráficas, fez o estudo e a aplicação das cartelas e *letterings* do filme, além da capa do DVD e do cartaz. Um ex-aluno da UnB fez o tratamento das imagens, processando o filme editado num *software* que corrigiu as luzes e nivelou a fotografia dos planos. No tratamento do som, o técnico do laboratório de áudio, também da UnB, fez a mixagem após o término da edição.

Uma das pendências, enquanto durou a edição, era a falta de um título para o filme. A cada novo dia de trabalho, quando nos encontrávamos na UnB, Dalcivan me perguntava se eu havia tido alguma idéia genial ou chegado a alguma conclusão. Eu fazia a mesma pergunta a ele, e juntos ríamos um riso nervoso pela falta de respostas. Pensamos em *Festa é alegria*, que é uma fala de Dalcio no filme, mas concluímos que não indicava a temática cigana, sendo um título muito genérico. Pensamos também em *Noska chibi* que significa “Nossa linguagem” em *calon*, mas receamos que este título poderia não “pescar” possíveis espectadores *gajons*. Os dias iam se passando, a edição, se desenvolvendo, e nem eu nem Dalcivan chegávamos a qualquer conclusão. Quando a edição terminou, e aquela “boa idéia” não surgiu, sugeri que ele consultasse Dalcio, Ismailton, Gleison ou quem mais quisesse ajudar. Ele me pediu para continuar pensando, e voltou para casa sem que tivéssemos conseguido, juntos, um título para nosso filme.

A etapa de finalização seguia seu curso quando, um dia, meu marido, versador de partido-alto, trouxe uma idéia: *Escuta, gajon*. Sim, o título veio de fora da oficina, mas parecia ser capaz de agradar tanto aos que não conhecessem nada da cultura cigana, que no entanto ficariam intrigados com o significado de “*gajon*”, quanto aos ciganos de

Mambaí, já que havia ali um convite ao “outro” de sua cultura, frisando o desejo do grupo de ser ouvido.

Liguei para Dalcivan e perguntei-lhe se havia feito a consulta sobre o título aos do grupo, e ele disse que sim, mas que ninguém havia conseguido apresentar sugestões, e se disse muito agoniado com a questão. Falei, então, na idéia de chamá-lo *Escuta, gajon*. Ele adorou, era um título que dizia o que ele queria dizer, afirmou. E, tinha certeza, seria bem recebido no grupo. Para mim, esse título, apesar de ser uma boa síntese de nossa experiência e do material resultante, trazia também alguns problemas. Primeiro, pelo fato de não ter sido criado por nós, mas por alguém não diretamente envolvido na pesquisa. Segundo, a indicação de que haveria um recado exclusivo do filme aos *gajons*, o que não acontecia.

Pedi a Dalcivan que fizesse reverberar o título na comunidade, para vermos como seria recebido. Liguei dois dias depois e ele me contou que havia feito sucesso, que seguíssemos com este título, que havia sido aprovado.

Num fim de tarde em fevereiro de 2009, exatamente dois anos após o primeiro módulo da oficina, e dois meses após a ida de Dalcivan a Brasília para a edição, chegamos a Mambaí para a projeção do filme. Levava no carro um pouco mais do que o usual: além da câmera, do tripé e da vara de boom para o microfone direcional, havia um telão, o projetor de vídeo, caixas de som – todos equipamentos da Universidade – e o computador portátil que seria o *player* do filme. Além do equipamento, ia também a minha família: marido, dois filhos e nossa auxiliar doméstica, já bastante conhecida no grupo. Eu havia combinado a data com Dalcivan e Dálcio previamente: faríamos a projeção naquele dia 14, assim que escurecesse.

Chegamos à casa de Dálcio depois do almoço e fiquei sabendo que, na véspera, a dupla Reisimar & Adriano havia sido convidada a se apresentar naquela noite numa lanchonete na cidade de Formoso, próxima de Mambaí. Pegariam estrada logo mais, no fim da tarde, e junto com eles iriam outros carros levando gente da família. Demonstrei certa frustração e insisti que a projeção teria que ser feita naquela noite ainda, já que para projetarmos o filme no telão, só depois do crepúsculo. Era sábado e no dia seguinte já teríamos que voltar a Brasília.

Me preparei para uma noite esvaziada, algumas de minhas expectativas em relação à projeção, quebradas. Pouco antes do horário começamos, eu, Gleison e

Dalcivan, a montar o equipamento. Anoiteceu e começamos a exibição. Para nossa surpresa, a dupla de músicos resolveu esperar e assistir ao filme antes da partida para Formoso. Nossa apreensão, minha e de Dalcivan, era em relação ao final, se haveria algum desconforto com a solução que encontramos para a questão de Miro.

Caso algum leitor não tenha assistido ao filme, seu final consiste em duas sequências. A festa de N.S^a. Aparecida acabou há pouco. Tela preta.

SEQUÊNCIA 64 – EXT/ DIA – RUA DE LAÉRCIO

Fade in. Plano aberto da rua já conhecida de Mambaí, a imagem de uma árvore ao centro, um pequizeiro. A câmera corrige em pan para a direita, é a rua de Laércio, vazia.

Dalcivan (off)

Estamos em outubro de 2008...

Contra-plano, em pan sai do pequizeiro ao fundo e acha, à direita, o barracão da festa. A imagem contextualiza o lugar já conhecido, mas agora despovoado.

Dalcivan (off)

...na mesma rua aonde foi realizada essa festa há um ano atrás.

Planos frontais e abertos se sucedem, é o barracão da festa.

Dalcivan (off)

Na nossa família, quando perdemos alguém, toda a alegria é suspensa. Assim, neste ano não fizemos a festa. Diz a nossa tradição que devemos evitar ver fotos e imagens de alguém nosso que já tenha partido.

Plano geral do pequizeiro, lente grande angular.

Dalcivan (off)

Por isso não colocamos nenhuma imagem dele neste filme. Mas isso não quer dizer que nós esquecemos dele.

Em tilt sobe da base da árvore para sua copa, uma renda de folhas contra o céu.

Dalcivan (off)

Ele está em nosso pensamento e em nosso coração para o resto de nossas vidas.

Volta para o barracão, frontal, aberto.

Dalcivan (off)

E assim, pedimos a Deus e a Nossa Senhora Aparecida, que encha essa imagem de gente e alegria, no ano que vem.

SEQUÊNCIA 65 – COMPUTAÇÃO GRÁFICA + IMAGENS VARIADAS

Áudio: acordes de violão, introdução da música “Andorinha Machucada”, conhecida na voz de Zezé di Camargo & Luciano, mas aqui interpretada pela dupla cigana Reis & Adriano.

Sucessão de cartelas: das três primeiras, somente em *letterings*, uma credita direção, roteiro e edição, a Alice e Dalcivan; a seguinte, narração, a Dalcivan; e a última credita câmera e som, a Dalcivan e Ismailton, respectivamente. Na sequência, entram as “carinhas”: para cada cartela, dentro do retângulo da tela, uma janela quadrada com um trecho de imagem em movimento do personagem, seu nome escrito ao lado.



Frames de Escuta, gajon.

Com o prazo curto que Dalcivan e eu tivemos para a edição do filme – duas semanas – deixamos a execução da sequência das “carinhas” para a etapa de finalização. Acertamos que não incluiríamos nenhum aposto ou pronome de tratamento, apenas o primeiro nome de cada um, e que a ordem de entrada corresponderia à aparição do personagem no filme. Apuramos a listagem dessas pessoas e aproveitamos para listar também os créditos da equipe, na ordem em que entrariam, antes e depois das “carinhas”. O tempo total seria determinado pela duração da música, sendo que a primeira imagem seria de Adriano, o Tunga, que, com áudio sincrônico, cantaria Andorinha Machucada na sala de sua casa.

Na etapa seguinte, já sem Dalcivan, selecionei o trecho da imagem de cada um desses *atores* e, com as artistas gráficas, o fundo foi escolhido – uma textura de madeira – e o caractere tipográfico que usaríamos, que segue o padrão usado em todo o filme.

Ao final do painel de “carinhas” entram os créditos da equipe de finalização, o das músicas executadas no filme e os agradecimentos. Esses créditos rolam de baixo para cima, centralizados, à maneira convencional. Dalcivan só foi assistir ao filme inteiro, com as “carinhas” executadas e os créditos finais, na projeção desse dia, a inaugural para a comunidade.

Um silêncio respeitoso acompanhou a cena do barracão com a narração de Dalcivan (Sequência 64) dizendo da persistência da presença de um Miro anonimizado na memória, mas, depois, o crédito final com as “carinhas” dos sujeitos-filmados acabou por provocar uma elevação dos ânimos, despertando algumas gargalhadas. Quando a exibição terminou, Codó, que estava ao meu lado, disse “gostei, ficou bom”. Dálcio, quando perguntado por mim, logo depois, também disse ter gostado, e que “não tinha nada de ruim pra dizer”. Eu perguntei se poderia fazer as cópias, se o filme estava aprovado por ele. Ele disse que sim, que eu poderia fazê-las. Dalcivan aproximou-se e disse que estava muito satisfeito, que tinha adorado o final com as “carinhas”, agora executado. Eu estava com a câmera, filmando. Dalcivan me chamou para irmos até Laércio que, no fundo da varanda, chorava, emocionado por ver o registro da festa e a lembrança de Miro. Não demorou quinze minutos para que todos se dispersassem.

No dia seguinte fui atrás de algumas entrevistas, pensando em alimentar a pesquisa com dados sobre a recepção ao filme. Conversei com Dálcio, depois com Codó e Laércio e, por último, com Dalcivan e Ismailton.

Um dado intrigante, que fala da postura do chefe Dálcio relativa à tradição das imagens dos mortos, surgiu com a dedicatória que ele formulou para o final dos créditos de *Escuta, gajon*. Durante a etapa de finalização, liguei para Mambaí e perguntei a Dalcivan, Ismailton e Dálcio se algum deles gostaria de fazer um agradecimento especial a alguém. Os dois primeiros indicaram as mesmas pessoas: Laércio por ser o festeiro, e Dálcio por ser o chefe. Quando perguntei a Dálcio, ele me disse que gostaria de dizer, sim, umas palavras. Ditou-me quais seriam, e sua frase entrou no final do filme. Ficou assim:

Seu Dálcio gostaria de dizer algumas palavras:

Agradeço primeiramente a Deus e dedico este filme aos meus filhos, que terão para sempre uma recordação minha.

A frase indicava que, após seu falecimento, o filme poderia ser visto por seus descendentes! Era um movimento claro pela renovação na tradição. Uma força emergente que vinha do chefe da comunidade, e que não poderia ser deixada de lado na pesquisa.

Na entrevista que fiz com ele no dia seguinte à projeção, perguntei-lhe se aquela frase era um sinal de seu interesse em modificar a tradição, se era um sinal de transformação partindo dele. Apesar de ter começado a responder dizendo “isso aí é com certeza”, o restante de seu discurso negava qualquer interesse nesse sentido, afirmando que essa tradição prosseguiria, por ele ser cigano. Mas, disse também, hoje em dia, os mais jovens, devido à mistura, já não a levavam tanto em consideração. Usou como metáfora a imagem de uma garrafa de bom vinho sendo misturada com água numa bacia. O bom vinho representava sua família, com suas tradições; a água, os estímulos externos, em especial os casamentos com *gajons* e *gajins*, a diluição do sangue cigano.

O que ele afirmou ser a motivação para a dedicatória era a vontade de deixar gravada a sua postura como chefe. Nas palavras dele:

Isso aí é com certeza porque eu me dediquei nessas palavras. Porque isso é uma coisa que vai ficar gravada no livro [*durante toda a conversa ele falou livro ao invés de filme*] e é uma coisa que nunca vai sair. E aquilo é um contestamento que eu quero deixar para os meus filhos sobre a minha responsabilidade que eu tive como chefe. Quem sabe se no dia de amanhã algum deles pode ser um chefe no meu lugar. Então aquilo é pra eles poderem ter um pouco mais assim de [*frisando a palavra*] respeito e um pouco de consideração pela liderança que a pessoa tem, e a responsabilidade também da pessoa ser o chefe. Porque ser um chefe não é só falar que é o chefe. Então, tem muitas coisas que caem dentro da responsabilidade da pessoa de ser um chefe. Eu deixar aquilo ali para os meus filhos terem conhecimento da gente, ter amor na família, ter amor na tradição, ter amor na cultura, né? Aquelas palavras que eu deixei escrito é pra no dia de amanhã eles verem

aquilo e saber que a gente tem que ter amor por tudo que a gente conduz na responsabilidade da gente. Então eu achei por bem deixar aquela frase ali pra eles poderem sentir, no dia de amanhã ou depois, eles podendo ser um chefe ou não podendo ser um chefe, eles terem alguma palavra explicando pra alguma resposta que alguém pode fazer com eles, eles saberem o que é ser um chefe, é ter amor pela família, ter responsabilidade por aquilo que conduz, de ser uma liderança. Que ser uma liderança não é fácil.

O que pode ser percebido aqui é que, incidindo na seleção da tradição, atuavam forças contraditórias, ambas vindas do chefe. De um lado, esse discurso falando em manutenção; de outro, uma ação indicando transformação. Nessa dinâmica cultural, o discurso aparece como força hegemônica e a ação como força emergente, sendo que a segunda aparece já incorporada pelo discurso dominante. O que essa situação indica é que hoje, com as crescentes mudanças – que segundo o chefe são consequência do progressivo amalgamento da comunidade cigana com os *gajons* – ele considera interessante haver um registro de sua chefia e de seus ensinamentos, para deixar claro, ainda que numa cena de dissolução de alguns dos aspectos da tradição, que a necessidade de um chefe continua a ser importante.

Para Dalcivan, a situação também não é isenta de contradições. Quando perguntei sua opinião sobre a dedicatória final de seu pai em *Escuta, gajon*, eis sua fala:

Essa tradição não tem como ser quebrada, porque não é o que você quer, isso está na gente. É no nosso interior, se você vir uma imagem dessas, você não tem como ficar. Por exemplo, se um dia, que Deus o livre, meu pai faltar, e alguém colocar um DVD que tenha uma imagem dele, *nossa!* Eu não vou dar conta de ver. Não é porque eu quero, é uma tradição que está na gente, está no nosso interior. Então, se eu vir uma imagem dele, eu vou entrar em desespero. A primeira vez que eu olhar, mesmo que ele passe rapidinho, já não consigo mais ficar. Já vem tudo, eu sinto aquela falta, aquele desejo de que ele tivesse ali perto, de que a gente pudesse ver ele realmente, e abraçar, tocar, matar aquela saudade,

entendeu? Aí o sujeito entra em desespero, começa a chorar. Não adianta, não tem como. Pra nós isso é impossível. É uma tradição que tá no nosso interior. Acho que ela nunca vai acabar. [pausa] Pra vocês *gajons* não é assim, né? Vocês vêem imagens, pra vocês é uma lembrança, falam o nome e tudo mais, mas pra nós ciganos é totalmente diferente. [silêncio]

Por outro lado, ao terminarmos essa mesma entrevista, realizada no dia seguinte à projeção do filme, Dalcivan revela a incorporação das imagens de Miro na dinâmica da tradição:

Alice: Tá acabando a fita. Vocês querem dizer mais alguma coisa?
Dalcivan: Eu queria primeiro agradecer a Deus, por ter dado essa oportunidade pra mim, pro Ismailton, pra todos nós aqui. E agradecer a você, porque se não fosse por você, a gente não teria essas imagens que nós temos do Miro hoje. Você veio no momento certo, teve a festa, um momento de alegria, a gente filmou ele. Tem pessoas que não querem ver, que não conseguem, mas têm o DVD em casa! É igual ao Aranilton, esse que saiu da sala [*Aranilton, neto de Baluê, sobrinho de Miro, não suportou ver as imagens do DVD com a compilação do material bruto de Miro, no dia em que Codó reprisou as imagens em sua sala, alguns dias após tê-las visto pela primeira vez*]. Depois ele me pediu, foi lá embaixo, tirou uma cópia na *lan house* e levou com ele. Eu acho que, com certeza, tem um momento ali que, sozinho, ele vê. Então, se você não tivesse vindo fazer a oficina com a gente, a gente não teria nem uma foto dele, imagem, não teria nada. A gente jamais iria esquecer dele, mas com isso que nós temos agora, vai dar pra lembrar mais, sentir mais falta [*acaba a fita*].

“[...] vai dar pra lembrar mais, sentir mais falta”. Essa fala ressoou fundo nas minhas convicções. Se, por um lado, Dalcivan dizia firme que a tradição não tinha como ser ameaçada, por outro, mostrava como a difusão de imagens feitas na comunidade

abria, sim, brechas para uma nova forma de experiência da tradição. Um novo elemento, com sua utilidade já percebida, incidia naquela cultura, não tendo mais, aparentemente, possibilidade de retorno.

* * *

Havia uma combinação com Dálcio de que, após o término do filme, ele receberia trinta cópias em DVD para dar o destino que desejasse. Na época, ele disse que daria uma cópia para cada família cigana de seu grupo que não vivesse em Mambaí, e que as cópias serviriam também como um instrumento de divulgação de sua chefia junto a outras lideranças ciganas que ele pudesse encontrar. A projeção inaugural seria a ocasião para que fosse aprovado o corte final antes que se providenciasse as cópias, e para isso serviu. Como já mencionado, ao final da exibição Dálcio me disse que estava bom, que eu poderia fazer as cópias e enviá-las para ele quando estivessem prontas. Na ocasião da exibição, o filme já estava totalmente pronto, inclusive com a capa do DVD e o cartaz. Mas, viu-se logo a seguir, algo não estava pronto, ou definido: o ponto de vista do chefe Dálcio sobre o *Escuta, gajon*.

Em Abril de 2009 enviei por correio uma caixa contendo as trinta cópias. Uma semana depois, telefonei para saber se eles a haviam recebido. Soube que o núcleo familiar de Dálcio estava viajando, “para os lados da Bahia”, e que Codó a tinha recebido, mantendo-a fechada enquanto o chefe não voltasse. No mês seguinte consegui falar por telefone com Dálcio, que deu a entender que não tinha ficado satisfeito. Segundo ele, o filme praticamente não mostrava o seu trabalho. Contou-me que havia feito uma exibição para um parente seu, e que este, ao final, o inquiriu “mas aqui não está falando da sua chefia, dos seus feitos à frente do grupo”. Também mostrava-se agora inconformado pelo fato de não haver uma foto sua na capa do filme, mas de Teresa, sua mãe, que já estava idosa e não dava valor a esse tipo de coisas.

Diante disso, lembrei a ele que qualquer proposta de cena, entrevista, tema ou registro que ele sugerisse à época da filmagem certamente seria bem aceita, que a equipe, inclusive, lhe solicitara sugestões. E que ele, passados os primeiros meses da oficina, havia estado menos presente. Observei também que Dalcivan havia editado o filme e que as decisões sobre o que entraria ou não no corte final foram de nós dois, e que ele poderia ter nos dado alguma indicação, mesmo que à distância, do que achava que deveria ser incluído, como fez no caso das imagens de Miro. Por último, disse-lhe

que a capa do filme, realmente, havia sido uma decisão minha, que tive que tomar constrangida por nossos prazos; notei ainda que quando ele viu a solução da capa pela primeira vez, e a aprovou, as trinta cópias ainda não haviam sido produzidas. Mas disse que este último não seria um problema incontornável, poderíamos fazer uma nova capa com uma foto sua, que ele teria apenas que providenciar a troca nas caixas do DVD. Ele me disse então que só tinha “uma ou duas” cópias com ele, que já havia dado todas as outras.

Essa presteza na distribuição me fez lembrar das muitas vezes em que pude perceber o caráter não acumulativo na relação daqueles ciganos com os objetos e bens materiais. É a base da “catira”, e ela está espalhada em todas as esferas de suas vidas. Numa ocasião, ainda no início da oficina, conversando com Dálcio em sua sala, apareceu Gleison, seu filho, com um *gajon*. Falou como o pai na *chibi*, entrou, desligou a televisão de 29 polegadas, tirou o fio da tomada e a levou para o carro do sujeito, estacionado lá fora. Esse mesmo desaparego pode ser visto na questão dos pertences e objetos dos parentes falecidos, exemplar na fala de Codó ao dizer que Teresa saiu de casa sem levar “nem as vasilhas”, quando o marido foi morto. Será que a presteza na distribuição dos DVDs, assim como o episódio da TV, essa leveza e desaparego que marcam a subjetividade cigana, não têm a fogueira como matriz geradora?

Depois de Dálcio tornar manifesto seu descontentamento com a capa do DVD, veio-me uma questão crucial. Teresa, senhora de idade avançada, que a toda hora tem desmaios e dá entrada no posto de saúde da cidade, é a imagem que figura na capa. Tive que fazer um *mea culpa* no que percebi minha desatenção à tradição, meu desafio inconsciente a ela, ao usar na capa do DVD a imagem de alguém que, por todos os indícios, não está longe de adentrar a memória recolhida dos ciganos *calon* de Mambaí. A foto havia sido escolhida por suas pungentes qualidades estéticas. A força da matriarca, a história marcada em seu rosto, o olhar que ela lança, todos esses pontos pesaram para que aquela imagem fosse a preferida, entre as opções apresentadas pelas artistas gráficas. Mas, nessa situação, descuidei da “condição de consciência de que não se filma impunemente, de que filmar mobiliza poder, que a questão da ‘relação’, do ‘contato com o outro’ não economiza posições de poder e relações de força” (Comolli, 2008: 47) e de que a minha força era, obviamente, mais uma força a incidir na tradição.

Percebi então que eu mesma vinha, também, atuando como força emergente naquela dinâmica. Se eu tinha de fato um desejo, que até então me parecera secreto e controlado, de que a experiência que todos tivemos *com a* imagem significasse uma transformação na tradição, tal desejo foi revelado nesse episódio. Não cheguei a expor a questão em Mambáí, nem mesmo a Dalcivan. Eles tampouco falaram nisso comigo. Teresa está viva, não há que se especular sobre um fato como esse mas, certamente, este foi um dos mais significativos momentos de aprendizado na pesquisa: incorri em erro quando deixei de ouvi-los nessa importante decisão. E o DVD do *Escuta, gajon* tem um potencial de objeto-tabu: quando Teresa “vier a faltar” não será preciso que o filme escape de seu confinamento, sua presença inerte num ambiente já poderá significar um abalo na tradição.

7.1 ESCUTA, GAJON VIAJA

Em Maio de 2009, escrevendo esta dissertação e procurando conhecer outras experiências de oficinas de capacitação em audiovisual, conheci o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual.⁴⁹ Fiz contato e então me avisaram que estávamos a dois meses do III Festival Audiovisual Visões Periféricas, em sua terceira edição. Esse festival agrupa filmes realizados em oficinas de formação, de todos os formatos e estilos, ou filmes de realizadores ligados a coletivos de cinema, desde que repensem o conceito de periferia. Com a conversa que se seguiu, animei-me a inscrever o nosso filme. Propus a Dalcivan inscrevermos o trabalho, afinal queríamos visibilidade. Também para nós dois, o filme só se justifica ao ser visto.

O coordenador do festival pediu uma cópia e assistiu ao *Escuta, gajon*, ainda que houvesse um empecilho prático à entrada do filme no festival. O edital era claro: a seleção só aceitava filmes com até trinta minutos de duração, e nosso filme ultrapassava em dez minutos esse limite. O próprio coordenador sugeriu que fizéssemos um corte no filme. Disse-lhe que, sozinha, sem Dalcivan, eu não poderia fazer, pois estava envolvida

⁴⁹ O FEPA surgiu em Junho de 2007, por ocasião do I Festival Audiovisual Visões Periféricas. Esse encontro reunia participantes de 42 iniciativas de formação que aproveitaram a ocasião para formular e redigir a Carta da Maré, encaminhada ao Ministério da Cultura. Em Setembro desse mesmo ano o Fórum foi convidado a integrar o Conselho Consultivo da Secretaria do Audiovisual – SAV/MinC. Sua missão principal é “ser um espaço permanente de reflexão e desenvolvimento sobre as atividades dessas experiências”. Disponível em: www.fepabrasil.org.br/content/sobre-o-fepa Acesso em: Agosto de 2009.

demais com os planos que compunham o filme. Consultei o co-diretor, mas já sabendo de sua impossibilidade de dividir comigo a tarefa. Havia seis meses que ele estava trabalhando numa chácara em Goiânia, com carteira assinada, e não poderia se ausentar para uma temporada na ilha de edição que, sabíamos, não teria como ser muito breve.

Comecei a pensar em trabalhar com algum editor profissional. Por sorte, pude contar com a disponibilidade de uma montadora experiente para realizar a nova edição com vistas ao festival. Essa profissional, apesar de estar informada e ser afeiçãoada ao projeto, não conhecia pessoalmente os *calon* de Mambaí. Durante essa nova edição, seu olhar esteve concentrado na narrativa cinematográfica, e assim, contando com um operador de ilha, realizou o primeiro corte. Fez uma exibição no terceiro dia de trabalho e, a partir dali, juntas, prosseguimos com essa edição - não inserimos nenhum segundo, em imagem ou som. *Escuta, gajon* passou a contar com uma versão reduzida de 26 minutos para o festival.

Ao terminarmos, enviei por correio a nova versão a Dalcivan, que aprovou o corte. Inscrevemos o filme. Com o prosseguimento das conversas, fomos convidados, os co-diretores do filme, a participar do “Deseducando o Olhar”, primeiro Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual, que aconteceria simultaneamente ao festival. O convite envolvia a participação de Dalcivan em uma mesa desse seminário, “Audiovisual, memória e identidade cultural”, junto com mais dois realizadores e, também, a redação de um texto para a publicação do evento, a ser escrito a quatro mãos, sobre a experiência da oficina em Mambaí.

Dalcivan já tinha um compromisso em Brasília. Devia comparecer à Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial, no final daquele mês, como delegado com direito de voto. Por isso, teve que solicitar ao seu empregador a dispensa de uma sexta-feira pra vir a Brasília. Segundo Dalcivan, o pedido não foi bem recebido, mas, como o estatuto da conferência não aceitava que delegados fossem substituídos, acabou conseguindo que o patrão autorizasse. Mas ausentar-se novamente do trabalho no mês seguinte, viajar mais de mil e quinhentos quilômetros, participar do seminário e exibir o filme para uma platéia? Isso, infelizmente, estava fora de cogitação.

Durante os dois dias em que o cigano permaneceu em Brasília como delegado na conferência, conseguimos, em uma tarde, escrever o texto para o seminário. Foi um encontro muito proveitoso, no qual fizemos uma avaliação do trabalho, pensamos em

nossas expectativas iniciais e no que se havia realizado.⁵⁰ Dalcivan mostrou, em suas reflexões nessa tarde, como a experiência de ter editado o filme o diferenciava dos outros participantes da oficina: havia nele, mesmo, uma agitação interna de autor. Não havia, porém, esperanças de um acerto, sua participação no evento realmente terminava ali. Ele não tinha como ausentar-se novamente sem colocar em risco o emprego. Viajar com o filme, trocar experiências, e conhecer o Rio de Janeiro era inviável.

Seguiram-se muitas conversas telefônicas entre nós, que desembocaram em mais uma tentativa: um novo pedido de Dalcivan ao dono da chácara. Este, que não sabia do *Escuta, gajon*, interessou-se pela história, surpreendeu-se, quis ver o filme e ganhou uma cópia de Dalcivan, mas ainda assim negou. O coordenador do festival, Marcio Blanco, ofereceu-se para ligar para o empregador do co-diretor e solicitar um período de dispensa. Em um telefonema acertaram tudo: Dalcivan teria três dias úteis da semana para a viagem, que somados ao final de semana completariam os cinco dias necessários à sua participação integral no seminário, e presença na apresentação do filme no festival.

No dia 22 de Julho de 2009 chegamos, Dalcivan e eu, no Rio de Janeiro. Eu de volta à minha cidade e ele saindo de sua região pela primeira vez. Tivemos, os dois, as despesas pagas pela Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura. A participação na mesa do seminário estava marcada para a véspera da exibição do filme. Dalcivan estava muito nervoso com a demanda. Receava perder-se nas palavras, não conseguir se exprimir. Havia escrito um texto, mas a leitura não passaria de três minutos, o que seria muito pouco. O coordenador sugeriu que eu estivesse na mesa com ele, o que gerou grande alívio no cigano. Ele então resolveu roteirizar sua fala em tópicos e improvisar.

A mesa era composta por três grupos: um cineasta chamado Martinho Mendes, que vive em Conceição das Crioulas, um quilombo próximo a Salgueiro, cidade pernambucana distante quinhentos quilômetros do Recife. Martinho expôs sua experiência: a partir de uma articulação institucional, em abril de 2005 seis jovens quilombolas participaram de uma oficina de formação audiovisual com o grupo Identidades, da cidade do Porto, em Portugal. Posteriormente, em parceria com um centro de cultura em Olinda, a comunidade conseguiu montar uma produtora, a Crioulas

⁵⁰ Anexo IV – SILVA, Dalcivan Alves da & FREIRE, Alice Lanari S. “*Escuta, gajon* e a oficina de vídeo entre os ciganos *calon* de Mambai”.

Vídeo, dentro de seu quilombo. Ontem aprendiz, hoje formador, Martinho viaja por outros quilombos da região nordeste, onde promove a oficina audiovisual *Tankalé*, “um recurso de articulação política, de fortalecimento da identidade e mobilização dos jovens quilombolas” (Mendes, 2009: 2). O outro grupo participante vinha da cidade de Fortaleza, a Fábrica da Imagem, uma organização não-governamental cujo foco são as questões de gênero e “a luta por direitos e identidades sem desconsiderar as diferenças” (Rocha, 2009: 3). O último grupo, a oficina entre os *calon* de Mambaí, era representado por nós dois.

Dalcivan falou muito bem e gerou bastante interesse entre os ouvintes. Eu complementei a fala, dando a visão do instrutor, mas a partir do olhar da coalizão. Quando terminou o debate, Dalcivan foi solicitado por alguns participantes a contar um pouco mais de sua história, falar de sua comunidade e da formação na oficina. Além disso, houve um convite e *Escuta, gajon* passou a fazer parte do acervo dos cineclubes conveniados à Ascine (Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro), onde algumas exposições já ocorreram. Houve ainda outro convite, desta vez para participar de um circuito nacional de cineclubes chamado Trabalho na Tela com exposições a serem realizadas no mês de dezembro de 2009.⁵¹

No dia seguinte ao da participação na mesa do seminário, exibimos *Escuta, gajon*. Estávamos na mostra “Fronteiras Imaginárias” junto com mais quinze filmes. Naquela noite, a sessão era de quatro filmes, um ficcional e três documentários, sendo um deles do Vídeo nas Aldeias.⁵² Eram pouco mais de vinte pessoas no cinema da Caixa Cultural, centro do Rio. A reação foi bastante positiva, o filme aplaudido, e após a sessão as pessoas presentes que nos conheciam vinham nos felicitar, e perguntavam: “E esse homem de quem vocês falam no final? Não têm mesmo nenhuma imagem dele?”

O que resultou de concreto ali foi percebermos que, apesar das oficinas não serem mais novidade como espaço de expressão, nossa experiência é bastante singular.

⁵¹ Quatro sessões, uma em cada um dos seguintes aparelhos culturais: Cineclube Casa Curta, Aracaju - SE, Ponto de Cultura A Bruxa tá Solta, Rorainópolis - RO, Cineclube Caxiponés, Cuiabá - MT e Ponto de Cultura Tabokagrande, Palmas - TO.

⁵² Fronteiras Imaginárias 3: *O telefone* (dir.: Pedro Breitman e outros - In Movimento/ RS), *A casa dos mortos* (dir.: Débora Diniz - Imagens Livres/ DF) *Escuta, gajon* (dir.: Alice Lanari e Dalcivan Alves da Silva - Simples Filmes/ DF), *Katxá nawá* (dir.: Zezinho Yube - Vídeo nas Aldeias/ PE). Sessão exibida sexta-feira, 24/07/09, com reprise no sábado, 25/07/09, no Cinema 2 da Caixa Cultural da Av. Almirante Barroso, no centro do Rio.

Isto, por se tratar de ciganos, por se tratar de ciganos que quebram com o imaginário mais comum e por se tratar de um filme que se abre para uma zona de silêncio. *Escuta, gajon* deixou no ar o seu mistério.

Para mim resultou também em certa tranquilidade perceber que a pesquisa tinha conseguindo transitar entre as esferas acadêmicas, o triângulo ideal de ensino, pesquisa e extensão. Mas também alguma tristeza por perceber que ali, provavelmente, se encerrava a “carreira” de festivais de *Escuta, gajon*, e que mesmo a visibilidade pretendida pelos ciganos e por mim como representação alternativa, tinha, evidentemente, um alcance limitado.

Afora a exibição no Festival Visões Periféricas, uma semana antes mostramos o filme em Brasília, no Cabéria, um cine-café, onde tivemos que fazer sessão tripla devido à pequena capacidade da sala. Dalcivan não pôde comparecer, mas estiveram presentes cerca de cinquenta espectadores, e após as exibições houve uma troca de idéias e impressões. No Rio de Janeiro eu havia mostrado o filme para seis colegas cineastas e conversado sobre a pesquisa. Nas três situações, o filme foi exibido em sua versão reduzida. A grande maioria dos comentários – em Brasília, no Visões Periféricas e na roda de cineastas – demonstrava a percepção de uma certa incompletude, uma expectativa insatisfeita quanto às imagens omitidas de Miro. Sugeriam-me fazer outro filme, mesmo que fosse um filme da negociação, mesmo que as imagens ou o som de Miro não pudessem de fato entrar no produto final. Mas, em peso, achavam que havia ali um filme a ser feito.

Internamente, eu sentia que o impulso estético que gerou o *Escuta, gajon* ainda pulsava, e talvez pulsasse ainda mais forte, alimentado pelo surpreendente encontro com os *calon* que, diante do aparato tecnológico de preservação de memórias, persistia cultuando uma estranha e impossível amnésia – havia ali um desdobramento da pesquisa que deveria ser concebido em suporte audiovisual. E este, muito dificilmente, seria um projeto de autoria coletiva, envolvendo os *calon*: não os imagino a elaborar mais profundamente sobre os próprios e ancestrais interditos. Este *precisaria* ser um filme autoral. No Rio de Janeiro conversei com Dalcivan sobre isso, li para ele um argumento que eu havia escrito na noite anterior, e ele me apoiou na realização de um novo filme.

Durante a semana em que permaneci no Rio, após o festival, articulei-me. Reuni dois colegas, um fotógrafo/câmera e um técnico de som. Acertamos nossa filmagem. Planejamos, em outubro de 2009, filmar a festa de Nossa Senhora Aparecida, a primeira após a morte de Miro. O filme, e sua filmagem, começariam na cidade de Posse, na nova casa de Nalva, Badia e do restante da família de Miro. Esse primeiro momento seria tratado nos moldes do cinema direto, com uma câmera que mais observaria os acontecimentos, sem entrevistas, dois dias antes da partida deles para Mambaí. Registrariamos a arrumação do carro e o percurso pela estrada que liga uma cidade à outra. Até aqui, seria um filme sobre uma família cigana indo para uma festa também cigana em outra cidade. Chegando em Mambaí, o filme se transformaria. A presença da equipe seria esperada.⁵³ Com essa mudança, mudaríamos também para uma relação mais reflexiva com a situação filmada. Entraríamos na cena, na festa. Mas sempre a partir da família de Miro, seguindo seus passos, seus encontros, sua chegada e a organização da estadia. Num dado momento, o qual apenas a realidade apontaria, alguma fagulha da lembrança do falecimento de Miro, da festa que não houve, seria lançada no ar. E esta abriria uma porta para a experiência que tivemos na oficina de vídeo, a existência de *Escuta, gajon*, a omissão das imagens de Miro, tudo isso desembocando na negociação que se daria sobre alguma possibilidade de utilização, mesmo que apenas em áudio, da fala de Miro sobre a tradição, onde poderíamos enxergar uma versão sonora da *imagem-intensa* de Fernão Ramos (2005: 198).

Produzi o equipamento e acertamos as questões relativas à ida da equipe carioca para Mambaí. Animava-me que Dalcivan e Ismailton tivessem a oportunidade de participar de uma filmagem auxiliando técnicos profissionais. Eles entrariam como assistentes, um de câmera e o outro de som, e certamente aprenderiam muito sobre a realidade de se fazer cinema. Como realizadora, me inflamava por estar dando vazão ao sentimento que tinha desde o ano anterior, quando me ligaram para avisar do falecimento: o de urgência.

Na chegada a Brasília, início de agosto, liguei para Mambaí e falei com Laércio. Disse que estaria indo em outubro com uma equipe para filmar sua festa. Ele, muito triste, me disse que novamente não haveria festa naquele ano, já que dois jovens haviam

⁵³ Desde que filmamos a festa em 2007, a todo tempo uma nova filmagem, mais preparada, era almejada por eles, principalmente por Laércio, o festeiro, e pela dupla Reisimar & Adriano, na expectativa de que assim pudessem ter um material de divulgação para seu trabalho como músicos.

morrido – um de seis anos e seu irmão de vinte e seis – afogados enquanto participavam de uma pescaria. Eles moravam em Alexânia, cidade próxima a Mambaí, mas como eram da família não haveria clima de alegria para a realização da festa.

Certamente que um outro filme poderia ser realizado. Poderia ser rodado em Mambaí, mas sem a festa, ou na cidade de Posse com a família de Miro, ou usando de alguma outra estratégia. Mas resolvi aceitar o imprevisto, cancelei a filmagem com a equipe, e segui na escrita.

8. REFLEXÕES FINAIS

Esta pesquisa dialogou com as práticas e representações culturais de uma comunidade cigana através do meio audiovisual. Para isso, focou sua atenção na coalizão, pautada pela negociação, onde, mais do que um acordo bipolar de duas partes envolvidas, o dissenso e os excessos funcionaram como “potência da multiplicidade” (Migliorin, 2008: 260). Descobriu-se, não eram o *calon* e o *gajon* no jogo, mas gradações do *calon* e do *gajon*, em constante transformação. Diversidades na pauta e na ação. Seus efeitos foram experimentados também audiovisualmente. Nesse sentido, pudemos ver na prática o que reflete Migliorin quando diz que “o dissenso é estético, a-lógico e sensível” (*Id. Ibid.*). O dissenso também é produtor do filme, reproduz-se com as imagens, e nestas é possível ver suas partes, ainda que amalgamadas, embora nem sempre solucionadas.

Antes mesmo que a tradição envolvendo a lembrança dos mortos houvesse sido problematizada com a acuidade que a morte de Miro impôs, via-se que as forças implicadas “estavam no ar” e que aquele era um tema tratado com especial cuidado. Quando, na chegada da pesquisadora em Mambaí para a semana da festa de N. Sa. Aparecida, o grupo se reuniu em torno de um plano de filmagem, um dos primeiros tópicos trazidos por Dalcivan e Ismailton foi a realização de entrevistas com Dálcio e com Laércio. Na pauta, a questão da herança da festa: quem assumiria sua realização quando Laércio “viesse a faltar”. Era como se aquele registro tivesse que ser feito, o tema colocado em jogo, em vida. Foi uma surpresa para nós do grupo, mas as visões da questão eram bem diferentes. Em Laércio, o primeiro a ser entrevistado, o desejo é claro: gostaria que a festa continuasse a ser realizada e, ato contínuo, pede ao filho, em cuja intenção foi feita a promessa que deu origem à festa, que receba a incumbência, e o rapaz aceita a missão. Já Dálcio, em sua entrevista, nega que isso seja possível. Diz que não haverá mais festa quando, “Deus o livre, ele faltar”. Diz que não a fará ele mesmo e acrescenta: “como líder, não encarrego ninguém de fazer”, que todos se lembrariam do irmão no dia, o que traria grande tristeza.

Aquela busca por uma identidade cigana a ser representada, questão que nos colocávamos no início do processo da pesquisa, revelou-se pequena diante da multiplicidade de elementos e do constante contágio em que se dava a experiência.

Invocando mais uma vez Migliorin, “não se trata de uma representação dessas subjetividades, nem somente de uma desconstrução das identidades imobilizadas, mais que isso, o documentário pode se constituir como campo em que se faz a experiência nada harmônica da alteridade” (Migliorin, 2008: 259). A alteridade ali não se dava apenas diante de uma perspectiva dualista *calon/gajon*, mas também entre as formas e forças de atuação no interior do grupo cigano frente aos desejos e expectativas gerados pela experiência. Migliorin completa: “é justamente ela, a experiência, que se disputa. A experiência, nesse sentido, desfaz princípios dicotômicos caros à história do documentário; interferência ou não, ficcionalização ou realidade, eu ou outro” (*Id. Ibid.*).

Escuta, gajon, a experiência de sua realização e mais ainda sua existência atual, fricciona com certo vigor a vivência daqueles *calon* da tradição da memória enlutada, para além de todo o processo e dos assombros envolvidos, especialmente por ser este o estranho filme que só será visto em Mambaí enquanto todos os que nele são visíveis ainda estiverem visíveis pelas ruas da cidade, a prevalecer a força hegemônica da tradição. Paradoxalmente, a concretização do desejo de Dálcio – uma representação em imagens de sua cultura – transforma-se num desafio ao respeito à tradição. De certa forma, o desejo de Dálcio trazia em si uma cilada para a tradição, ao instigar uma força emergente.

Uma digressão, a propósito: haveria uma motivação recôndita para esse desejo de representação, para além da declarada – e justamente requerida – visibilidade? Terá sido intuído, ou mesmo verificado, que a tradição do luto da memória não estaria resistindo à atração do grupo pelos regalos da civilização da imagem, e o documentário teria a função de concorrer para um cerco à interdição? É apenas uma possibilidade, mas o caráter contraditório de algumas manifestações sobre o assunto registradas no filme, a dedicatória de Dálcio e suas explicações posteriores, por exemplo, parecem sinais de uma hesitação que poderia ser indício de sua percepção da existência de um impasse.

Como no processo fotográfico, no qual a imagem revela-se a partir da intercepção do padrão luminoso pelo do granuloso dos sais de prata, a *filmação* terá representado o cruzamento entre os padrões da dinâmica cultural dos *calon* de Mambaí com aqueles aportados pela pesquisa – a operação do instrumental, uma abordagem da

linguagem audiovisual e o padrão metodológico a ser seguido nas interações, estritamente negociado e democrático. Desse cruzamento de padrões, da fricção das negociações, revelam-se não apenas as imagens que compõem o filme, mas ainda outras camadas significantes. Considere-se, por exemplo, Dálcio dizendo que seu desejo não foi bem atendido e que está insatisfeito com o resultado do filme por este não mostrar sua obra como chefe. Podemos ser tentados a diagnosticar aí sintomas de uma nascente atenção à dimensão política da vida social. Talvez a pouca familiaridade com a tomada coletiva de decisões tenha inibido Dálcio na expressão de seu desejo no momento adequado. Ou sua percepção daquela deficiência do filme só se terá dado posteriormente? Nesse caso, terá sido essa percepção consequência das reflexões do chefe sob o estímulo da *filmação*? Será sua queixa, na verdade, fruto do entendimento de que, mais importante que a observação dos preceitos da tradição é a coesão do grupo, só possível sob a batuta de um chefe?

São perguntas que compõe a imagem subjacente surgida a partir da interferência entre os padrões envolvidos no processo da *filmação*. Pois a fricção entre esses padrões, que traz a perenização, a visibilidade, a responsabilidade pelo que vai registrado no produto, traz também subjacências, dados latentes, formações que aspiram à visibilidade. A *filmação* foi como um laboratório de campo, um dispositivo que, uma vez posto a funcionar, imprimiu um complexo instantâneo daquela cultura que, por sua vez, irá inevitavelmente retroalimentá-la, dinamizá-la.

Se nem o padrão de uma cultura nem o de seu registro são estáveis – vimos aqui que é exatamente o contrário – a *filmação* é, em si, uma metodologia que deve ser vista com ressalvas, pois seu desenho não será aplicável a todas as pesquisas – ou pesquisadores – audiovisuais em Comunicação. Sua falta de balizamento, que muitas vezes nos fez flutuar nos apuros da imprevisibilidade, deve ser levada em consideração. Mas se, como resposta a essa instabilidade, é necessário redobrar o rigor epistemológico e interrogar o objeto a todo tempo, é mesmo no “arriscar-se ao real” que está a particularidade do trabalho: esse risco o guiou até aqui. Não ceder ao conforto de previsões teóricas a serem confirmadas, não se desobrigar diante de um sinal de mudança de rumo na pesquisa, não querer transpor para a realidade fórmulas preconcebidas vindas de livros, filmes, televisão, notícias jornalísticas, sejam eles relativos ao agrupamento temático da pesquisa – aqui o imaginário ocidental a respeito

do povo cigano – ou, o que é mais importante, ao seu objeto – no caso, a negociação audiovisual e seu entorno.

Há um documentário que tem pontos em comum com esta pesquisa, intitulado *Los Rubios*, filmado na Argentina em 2003. A aproximação mais evidente está em *Los Rubios* falar de uma ausência, de algo não mostrável e não dizível. “Expor a memória ao seu próprio mecanismo. Ao omitir, recorda.”⁵⁴ Frase escrita em um caderno pela atriz Analía Couceyro, alter ego de Albertina Carri, realizadora do filme.

Albertina teve seus pais sequestrados e mortos em 1977, durante a ditadura em seu país. Ela, com três anos de idade, e suas irmãs foram criadas por tios e avós. Já adulta, formou-se cineasta. Seus primeiros filmes falam de outros temas, são animações, curta-metragens ficcionais. Ela se preparava para realizar o filme que todos à sua volta esperavam dela. Mas a expectativa externa era de que o filme fosse focado em seus pais e na sua experiência como *hija*.⁵⁵ Albertina, no entanto, resolve fazer seu filme, mas não *sobre* esse casal e sua militância: sua intenção não seria reconstruir uma imagem que nem mesmo ela tinha guardada, suas memórias de criança já dissipadas. A diretora realiza um filme sobre a ausência de seus pais, sobre a falta que eles deixaram, sobre os buracos que não aceitavam reconstrução. É um filme indigesto por parte da militância da esquerda argentina que esperava que a filha mostrasse os heróis que seus pais teriam sido, e a ideologia que os animou até o fim.

Em seu documentário, Albertina trabalha com poucas entrevistas, não mostra em momento algum imagens dos pais já adultos, uma boa parte do filme – onde ela é interpretada pela atriz – tem ares ficcionais e expõe de maneira pouco usual as estratégias de representação e as entranhas da produção do filme. Seu foco é o vazio irreparável sentido por Albertina, e a única reconstrução que se faz é a das bordas que delimitam seu espaço não-preenchido.

Queria impedir que diversos elementos, como depoimentos, fotos, cartas, dessem essa sensação tranquilizadora de ‘pronto, conheci

⁵⁴“Exponer la memoria em su propio mecanismo. Al omitir, recuerda.” [tradução para o português da autora]

⁵⁵ Na argentina há um grupo, o HIJOS, formado pelos filhos de pais desaparecidos na ditadura. Uma de suas estratégias para reivindicar a individualidade das vítimas e lutar contra o esquecimento é a exposição dos rostos e nomes dos desaparecidos em cartazes colados nas ruas e placas erguidas nas manifestações, além de um espaço dedicado a eles no jornal Página/12. Nesse veículo é publicado, diariamente, a foto de um desaparecido e, embaixo de cada rosto, a frase: “No olvidamos; no perdonamos; no nos reconciliamos”.

Roberto e Ana Maria, vou voltar para casa’ O que eu proponho é precisamente que não vamos conhecê-los, que não há reconstrução possível. São inapreensíveis porque não estão. Então não se trata de torná-los presentes, que é o que em geral se faz. (Entrevista de Albertina Carri concedida a Maria Moreno *in* Radar, suplemento de Página/12, *apud* Noriega, 2009: 22)⁵⁶

A frase “[...] Ao omitir, recorda”, Analía Couceyro escreve em um caderno enquanto assiste, num monitor, às imagens de entrevistas feitas por ela/Albertina com companheiros de militância dos pais. Essa máxima paradoxal é aplicável à relação dos *calon* de Mambaí com as imagens de Miro. As imagens filmadas durante a oficina de vídeo não foram veladas para que ele fosse esquecido, apagado. Está dito na narração final de Dalcivan em *Escuta, gajon*: “[...] mas isso não quer dizer que nós esquecemos dele. Ele está em nosso pensamento e em nosso coração para o resto de nossas vidas”.

O velamento das imagens, e a decisão de não pronunciar o nome de Miro, podem ser entendidos como uma forma especial de recordação. Sim, pois pronunciar um parônimo do nome do morto pode levar ou não à lembrança dele, ao passo que se esquivar de pronunciá-lo será sempre um ato consciente que levará o cigano, e seus interlocutores, a pensarem no motivo de se estar fazendo aquilo, e daí a lembrança será inevitável. Um artifício mnemônico. Um memento!

Da entrevista realizada após a projeção do filme, em fevereiro de 2009:

Dalcivan: Milho, qualquer coisa que tenha *mi* eles trocam. “Milho” a gente chama “grão” agora. A gente vai comprar um carro, pra falar “dois mil e dois”, “dois mil e quatro”, a gente fala “dois e dois”, “dois e quatro”... Numa catira, “que ano é seu carro?”, “dois quatro”, não “dois mil e quatro”

Ismailton: e na volta [*importância em dinheiro, ou outro valor, que equilibra uma negociação*] é “dois conto”, “um conto”.

Dalcivan: quando vai pedir *volta*, que tá fazendo um negócio, “você quer quanto de volta?”, daí agora é “dois conto”, ninguém mais fala “dois mil reais” e se a gente fala, no momento que você

⁵⁶ “Quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos, y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, esse ‘ya está, conozco Roberto y a Ana María y me voy a mi casa.’ Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción possible. Son inaprensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder.” [tradução para o português da autora]

fala ali – porque tá muito recente, às vezes você nem percebe, quando você vai ver já pronunciou a palavra – mas se você continuar falando, eles acham ruim. É motivo até de briga, se você continuar insistindo. Nós ciganos já sabemos que tem essa tradição, então a gente procura não pronunciar nome que faz mal aos outros. E quando você pronuncia, que percebe que faz mal, você pede desculpa pra ele, e ele te desculpa, daí você não vai mais pronunciar. Agora, se você persistir em ficar falando, logo o pessoal pega raiva de você.

Fora da cultura cigana, essa tradição pode não ser facilmente compreendida, já que o relacionamento *gajon*/ocidental com a memória dos mortos é justamente o oposto – a reverência a fotografias, histórias e lembranças pessoais reforçando a nitidez e a persistência das recordações. Mas aqui, cruzando o espaço vazio de Albertina Carri com a vontade de compreender as motivações por trás da tradição do velamento das imagens dos mortos entre os *calon* de Mambái, aproximam-se modos remotos de relação com tais imagens, um *gajon* e outro *calon*. Em ambos, o vértice do interesse está no limite entre o que é para ser mostrado e o que irá permanecer oculto. No *gajon*, Albertina escolheu circundar o espaço não preenchido para compor seu quadro. No *calon*, a borda teve que ser negociada na experiência audiovisual – e o que era implícito e velado mostrou-se, como na inconstância dos discursos mostrou-se também a dificuldade dolorosa em conciliar tradição e inserção na cultura hegemônica.

Sorte igual à da palavra milho deve aguardar o próprio *Escuta*, *gajon*, que muito certamente será também banhado pela luz dessa memória de extrema valorização – ‘aquele filme que não podemos mais ver!’ – um jazigo de visibilidades perdidas, memória recolhida ao fundo dos corações ciganos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural* São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

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

COUTINHO, Iluska. “Leitura e análise da imagem”. In: Duarte, Jorge & Barros, Antônio (Orgs.), *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005, pp. 330-334.

DI TELLA, Andrés. “O documentário e eu”. In: Mourão, Maria Dora & Labaki, Amir (Orgs.), *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 68-81.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

FERRARI, Florencia. *Um olhar oblíquo – contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano*. 265f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: PPGAS-FFLCH/USP, 2002.

FRANCE, Claudine de. (Org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GONÇALO, Pablo. *A vida numa casa de pixels – documentário e subjetividade no Brasil*. 100f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Brasília: PPG-FAC/UnB, 2007.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. “Aspectos do Documentário Brasileiro Contemporâneo (1999-2007)”. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.) *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

MELO, Fábio J. de Dantas. *Os ciganos calon de Mambáí – A sobrevivência de sua língua*. Brasília: Thesaurus, 2005.

_____. *A língua da comunidade calon da região norte-nordeste do estado de Goiás*. 126 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade de Brasília, 2008.

MIGLIORIN, Cezar Avila. “O dispositivo como estratégia narrativa”. In: LEMOS, André (et al). *Livro da XIV Compós: narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. 292f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Rio de Janeiro/ Paris: CFCH/ECO-UFRJ e Departamento de Cinema e Audiovisual de Paris III (UFR) Sorbonne Nouvelle, 2008.

MOREIRAS, Alberto. *A Exaustão da diferença: a política dos Estudos Culturais latinoamericanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MORIN, André. *Pesquisa-ação integral e sistêmica: uma antropologia renovada*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

MOONEM, Frans. “Ciganos calon da cidade de Souza, na Paraíba”. In: MOTA, Atico Vilas-Boas da. (org.) *Ciganos: antologia de ensaios*. Brasília: Thesaurus, 2003.

NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. In: Ramos, Fernão (Org.), *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005. pp. 47-67.

NORIEGA, Gustavo. *Estúdio crítico sobre Los Rubios*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.

PEREIRA, Cristina da Costa. *O povo cigano*. Rio de Janeiro: Gráfica MEC, 1985.

_____. *Os ciganos ainda estão na estrada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PERUZZO, Cicília Maria K. “Observação participante e pesquisa-ação”. In: Duarte, Jorge & Barros, Antônio (Orgs.), *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005, pp. 125-145.

RAMOS, Fernão. “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. In: Ramos, Fernão (Org.), *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RIBEIRO, Lavina Madeira. *Comunicação e Sociedade: Cultura, Informação e Espaço Público*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

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

SOVIK, Liv. “Para ler Stuart Hall”. In: Hall, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SPIVAK, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” In: WILLIAMS, Patrick & CHRISMAN, Laura (orgs.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994. pp. 66-111.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

SVARTMAN, Rosane. *De dentro pra fora, de cima pra baixo: a formação de autores e a trajetória do Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro do Vidigal*. 137f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) Rio de Janeiro: CFCH/ ECO-UFRJ, 2008.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. *Ciganos em Minas Gerais: uma breve história*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

OUTRAS FONTES - SÍTIOS NA INTERNET E REVISTAS ELETRÔNICAS:

BEZERRA, Julio. “Por um novo olhar”. Crítica sobre o filme *Conversas no Maranhão*, de Andrea Tonacci (Brasil, 1977-83). Revista Cinética, Seção Olhares, Abril de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/maranhao.htm> Acesso em: 28 de outubro de 2009.

CORRÊA, Mari. “Vídeo nas Aldeias no olhar do outro”. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21> Acesso em: 04 de outubro de 2008.

_____, et al. “Conversa a cinco”. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15> Acesso em: 15 de Outubro de 2009.

FEPA-Brasil. Fórum de Experiências Populares em Audiovisual. Sítio que congrega diferentes experiências relacionadas à formação popular em audiovisual. Disponível em <http://www.fepabrasil.org.br/> Acesso em: 14 de junho de 2009.

LORITE, Nicolas. “Usos sociales de las NTIC y procesos de dinamización intercultural em Catalunya (España)”. Trabalho apresentado durante o Encontro Interamericano sobre Globalismo y Pluralismo, ocorrido em Montreal em Abril de 2002. Disponível em: <http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Lorite.pdf> Acesso em: 28 de outubro de 2007.

_____. “Alguns exemplos de la conexión de la Academia con la realidad sociomediática desde el paradigma de la investigación audiovisual aplicada”. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. VII(3): 157-164, setembro/dezembro de 2005. Porto Alegre: Unisinos. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/fronteiras/article/view/3114/2924> Acesso em: 17 de agosto de 2009.

MARTINO, Luiz C. “A Atualidade Mediática: o conceito e suas dimensões” Trabalho apresentado ao GT “Epistemologia da Comunicação”, durante o XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, em Junho de 2009. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1107.pdf Acesso em: 27 de outubro de 2009.

OHAYON, Albert & ST-PIERRE, Marc. “Other Views, Other Experiences”. NFB Collection Analysts. Entrevista com a cineasta chileno-canadense Marilú Mallet. Disponível em: http://www3.nfb.ca/duneculturealautre_text.php?id=1999 Acesso em: 16 de novembro de 2009.

QUEIROZ, Rubem Caixeta de. “Política, estética e ética no Projeto Vídeo nas Aldeias”. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21> Acesso em: 04 de outubro de 2008.

ROCHA, Marcos Antonio M. “Deslocando Olhares: por uma ação audiovisual para a equidade e diversidade”. Texto de apresentação da mesa “Audiovisual, Memória e Identidade Cultural”, parte do Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual "Deseducando o Olhar", ocorrido na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, em Julho de 2009. Disponível na publicação do evento em CD-ROM.

SILVA, Dalcivan Alves da. & FREIRE, Alice Lanari S. “Escuta, gajon e a oficina de vídeo entre os calon de Mambai”. Texto de apresentação da mesa "Audiovisual, Memória e Identidade Cultural", parte do Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual "Deseducando o Olhar", ocorrido na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, em Julho de 2009. Disponível na publicação do evento em CD-ROM.

SILVA, Martinho Mendes da. “Crioulas Vídeo: identidade quilombola”. Texto de apresentação da mesa "Audiovisual, Memória e Identidade Cultural", parte do Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual "Deseducando o Olhar", ocorrido na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, em Julho de 2009. Disponível na publicação do evento em CD-ROM.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

FILMES CITADOS

- Conversas no Maranhão* de Andrea Tonacci (Brasil, 1977-83)
- Latcho Drom* de Tony Gatlif (*Latcho Drom* - França, 1993)
- Tempo de Ciganos* de Emir Kusturica (*Don za vesanje* – Iugoslávia, 1998)
- Nanook, o esquimó* de Robert Flaherty (*Nanook of the North* – EUA/ França, 1922)
- O homem de Aran* de Robert Flaherty (*Man of Aran* - Reino Unido, 1934)
- Jardim Nova Bahia* de Aloysio Raulino (Brasil, 1974)
- O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)* de Paulo Sacramento (Brasil, 2003)
- Los Rubios* de Albertina Carri (*Los Rubios* - Argentina, 2003)

LEVANTAMENTO FILMOGRÁFICO – FILMES SOBRE CIGANOS

FICÇÃO

- Alex e a Cigana* de John Korty (*Alex & the gypsy* – EUA, 1976)
- Alma Cigana* de Roy William Neil (*Gypsy wildcat* – EUA, 1944)
- Amante Latino* de Pedro Carlos Rovai (Brasil, 1979)
- Até encontrei ciganos felizes* de Aleksandar Petrovic (*Je recontrais de Tziganes Heureux* – Iugoslávia, 1967)
- Bodas de Glória* de Ricardo Panchón e Manuel Palácios (Espanha, 2005)
- Bodas de Sangue* de Carlos Saura (*Bodas de sangre* – Espanha/ França, 1981)
- Carmen* de Cecil. B. de Mille (EUA, 1915)
- Carmen* de Jacques Feyder (França, 1926)
- Carmen* de Christian-Jaque (Itália/França, 1942)
- Carmen* de Carlos Saura (Espanha, 1983)
- Carmen* de Peter Brook (*La Tragédie de Carmen* – França/ Inglaterra/ EUA, 1983)
- Carmen* de Francesco Rossi (França/ Itália, 1984)
- Carmen* de Vicente Aranda, (Espanha/ Inglaterra/ EUA, 2003)
- Carmen de Godard* de Jean Luc-Godard (*Prénom Carmen* – França, 1983)
- Carmen Jones* de Otto Preminger (EUA, 1954)

Carmen la de Ronda de Tulio Demicheli (Espanha, 1959)

Cigana tinhas que ser de Rafael Baledron (*La Cigueña dije si* – México, 1960)

Dança, Amor e Aventura de Ari Severo (Brasil, 1927)

Em busca de um sonho de Mervyn LeRoy (*Gypsie* – EUA, 1962)

Gadjo Dilo de Tony Gatlif (România, 1997)

Gato preto, gato branco de Emir Kusturica (*Crna Macka, beli macor* – França/ Iugoslávia, 1998)

Gitana y el charro de Gilberto Matínez Solares (México/ Espanha/ Guatemala, 1964)

Les princes de Tony Gatlif (França, 1983)

Los Tarantos de Francisco Rovira Beleta (Espanha, 1963)

Manouche de Fred Surville (França, 1942)

O Amor Bruxo de Carlos Saura (*El amor brujo* – Espanha, 1986)

O Rei dos Ciganos de Frank Pierson (*King of the Gypsies* – EUA, 1978)

Os Ciganos Vão para o Céu de Emil Loteanu (*Tabor Ukhodit v Nebo* – Rússia, 1975)

Princesa Boêmia de Charley Rogers (*The Bohemian Girl* – USA, 1933)

Rapsódia Húngara de Miklós Jancsó (*Magyar Rapszódia* – Hungria, 1979)

Sina Cigana de Vinci Anzlovar (*Gypsy Eyes* – Eslovênia, 1992)

Snatch - Porcos e Diamantes de Guy Ritchie (*Snatch* – USA, 2000)

Tempo de Ciganos de Emir Kusturica (*Don za vesanje* – Iugoslávia, 1998)

Trem da Vida de Radu Mihaileanu (*Train de Vie* – França, 1998)

Vampiro e a Cigana de Robert Young (*Vampire Circus* – Inglaterra, 1972)

Vengo de Tony Gatlif (*Vengo* – Espanha/ França, 2000)

DOCUMENTÁRIO

A Alma Cigana de Jasmine Dellal (*When the Road Bends: Tales of a Gypsy Caravan* – EUA, 2006)

Carpati: 50 milhas, 50 anos de Yale Strom (*Carpati: 50 miles, 50 years* – USA, 1996)

Diana e Djavan de Luciana Sampaio (Brasil, 2008)

Latcho Drom de Tony Gatlif (*Latcho Drom* - França, 1993)

Romani Trail – part I e II de Jerry Marre (USA, 1992)

Ser Cigano de Ormuz Rivaldo (Brasil, 1992)

Tarabatara de Julia Zakia (Brasil, 2008)

FICHA TÉCNICA

OFICINA DE VÍDEO - MAMBAÍ

Instrutora-participante	Alice Lanari Santos Freire
Participantes	Dalcivan, Ismailton, Dálcio, Corsino, Laércio, Codó, Gleison, Neginho, Joelma, Laionice, Elaine, Tunga, Reis, Linda, Giovano, Teresa, Lulu, Zé Bedeu, Quincas, todos Alves da Silva, integrantes da família de ciganos <i>calon</i> de Mambaí, Goiás.
Equipamento	Agilberto Junior e Érico Hoff Pires – Laboratório Audiovisual da FaC/ UnB
Produção Executiva	Selma Regina Oliveira
Espaço para aulas	Márcia Peixoto - Diretora da Escola Estadual Valter Moreira dos Santos/ Secr. Educação do Estado de Goiás
Hospedagem Mambaí	Israel dos Santos e Maria Haldinair – Administradores locais da casa de apoio ao pesquisador, pertencente ao Núcleo de Medicina Tropical – NMT/ UnB
Alimentação Mambaí	Rosa de Oliveira Araújo

OFICINA DE VÍDEO - BRASÍLIA

Editores	Dalcivan Alves da Silva e Alice Lanari
Operador Adobe Premier®	Alice Lanari
Equipamento	Rafael Coelho - Laboratório Audiovisual da FaC/ UnB
Hospedagem Brasília	Raimundo Nonato – DMAT/ UnB
Alimentação Brasília	Faculdade do Lanche e Restaurante Universitário/ UnB

ESCUA, GAJON

Direção, Roteiro e Edição	Alice Lanari e Dalcivan Alves da Silva
Câmera	Dalcivan Alves da Silva
Som Direto	Ismailton Alves da Silva
Narração	Dalcivan Alves da Silva
Edição	Alice Lanari e Dalcivan Alves da Silva
Arte Gráfica	Mariana Capelo e Talita Moraes
Correção After Effects®	Gabriel Catta-Preta
Mixagem	Josevaldo Souza
Produção e Pesquisa	Alice Lanari
Versão reduzida 26'	
Montadora	Maria Elisa Freire
Operador Adobe Premier®	Rafael Coelho

ANEXO II – MATERIAL DIDÁTICO

- A. PROGRAMAÇÃO DA OFICINA (MARÇO/07)
- B. PREPARAÇÃO DE AULAS (ABRIL/07)
- C. CARTILHA 1 (ABRIL/07)
- D. CARTILHA 2 (MAIO/07)
- E. PREPARAÇÃO PARA EDIÇÃO (OUTUBRO/08)

PROGRAMAÇÃO
OFICINA DE VÍDEO com os CIGANOS CALONS DE MAMBAÍ

Duração: 10 módulos divididos em 10 meses

Período: Abril de 2007 a janeiro de 2008.

Programa:

Parte 1 – Preparação Teórica

Módulo 1: Diferença entre documentário e ficção; Discussão do conceito de documentário; Possibilidades do documentário - formas de abordagem do gênero, modo de produção, uso (ou não) de locução e depoimentos; Técnicas de entrevista para documentário; Táticas de dramatização no documentário; Personagem condutor da narrativa; Discussão do “falso documentário” e do documentário ficcional; Discussão sobre a experimentação no cinema.

Ferramentas necessárias: Sala de aula, quadro negro, televisão e DVD

Filmes: Documentários variados - definir

Módulo 2: O que é uma representação? O Cigano na imprensa, na Tv, no cinema; Discussão sobre o que é ser cigano em Mambaí; Discussão sobre o que seria interessante como nova imagem do povo cigano no viés do grupo de Mambaí; Discussão sobre formas de apresentação – cenas, entrevistas, encenações, planos documentais;

Ferramentas necessárias: Sala de aula, quadro negro, televisão e DVD

Filmes: Latcho Drom (Tony Gatlif), Vida de Cigano (Emir Kusturica)

Parte 2 – Preparação Prática

Módulo 3: Introdução à Decupagem e às técnicas de ficção (decupagem e enquadramento); Introdução à Linguagem cinematográfica (plano, contra-plano, filmar para editar); Construção do Pré-Roteiro.

Ferramentas necessárias: Sala de aula, quadro negro, televisão e DVD

Módulo 4: O equipamento audiovisual: a câmera, a luz, o microfone, o fone, o video-assist; Funcionamento geral e específico; definição dos operadores (rotativo?); Segurança do equipamento e armazenamento;

Ferramentas necessárias: Câmera, tripé, cabeças de luz, microfone direcional, boom e fone de ouvido.

Parte 3 – Produção

Módulo 5: Preparação do Plano de Filmagem; Definição da Equipe Técnica; Agendamento e Pré-produção

Ferramentas necessárias: Sala de aula, quadro negro e computador.

Módulo 6: Filmagem I

Ferramentas necessárias: Carro, Fitas DV Cam, câmera, tripé, cabeças de luz, microfone direcional, boom e fone de ouvido.

Módulo 7: Filmagem II

Ferramentas necessárias: Idem

Módulo 8: Filmagem III

Ferramentas necessárias: Idem

Parte 4 – Decupagem e Roteiro de edição

Módulo 9: Técnicas de decupagem e estabelecimento das normas para padronização da decupagem; Decupagem do material filmado; Análise conjunta e agrupamento dos temas; Roteirização

Ferramentas necessárias: Sala de aula, Televisão e DVD

Módulo 10: Edição de Imagem e Edição de Som

Estudar uma maneira para se levar o equipamento necessário à edição (ilha de edição) até Mambá; ou ainda, estudar uma possibilidade de realizar a edição em na UnB, com alguns ciganos vindo para o módulo.

Brasília, Março de 2007.

Aula 1 - Módulo 1

Local: Escola Estadual Valter Moreira

- O que é uma imagem? A representação mental que fazemos de um objeto ou de uma idéia. Ela tanto nasce na gente quanto é adquirida.

- O que é uma representação? É algo que está no lugar de alguma outra coisa. Faz-se uma representação pelo desejo de reter algo na memória, de reconstruir algo que já foi visto. A representação é, acima de tudo, um diálogo entre nós e o mundo. Nossa maneira de ser, de viver, a cultura que cada um vive encontrando uma imagem que o mundo já tem de nós. Essa batalha parece ser especialmente viva para o povo cigano.

Questões: como vocês se sentem nessa batalha?

- Estamos sempre fazendo uma representação da gente. São vários tipos de representação possíveis. Tem a nossa representação cotidiana nossa maneira de viver que “fala” de nós para o mundo sem que tenhamos que fazer um trabalho real para isso, é questão de viver. Têm outras, como a música, a dança, o teatro, que envolve uma forma que nós criamos pra ela, envolve uma intenção;

- Na representação audiovisual, há um campo maior onde as coisas são de fato exibidas: filmes para o cinema, novelas, filmes na Tv, programas, além da parte jornalística, das reportagens – o jornal nacional. Grandes empresas. E uma parte menor, filmes que circulam nos festivais – curta-metragens, documentários – que são alternativas de representação.

Questões: o que vocês vêem na TV? E filmes sobre ciganos, vocês já viram algum? Como vocês se sentem em relação às representações do povo cigano? E sobre as imagens que já viram (filme/ tv/ jornal), se sentiram representados por elas?

- O tipo de representação audiovisual envolve uma intenção e um registro. Esse registro pode levar até a representação para outras esferas daquele

campo – por ser registrado ela “anda” por aí. Mas, na hora de fazer esse registro, a gente acaba sempre pensando sobre quem somos. Essa é a particularidade do documentário: a gente fala pro mundo, mas acaba sempre falando com quem está em volta da gente.

- A proposta da oficina é fazer um documentário: esse tipo de filme que, mesmo pequenino em relação ao alcance, é poderoso, pois é a representação de algo que existe também fora da imagem. Então as coisas de certa maneira já estão ali e continuarão depois dali. A gente só vai ter que trabalhar pra fazê-lo acontecer.

Questões: O que vocês querem representar da cultura de vocês?

Aula 2 - Módulo 1

Local: Escola Estadual Valter Moreira

Domingo, 14 de Abril de 2007.

- Idéia – de onde pode nascer uma idéia? Idéia audiovisual tem que poder ser descrita, e vista.
- O roteiro - qual o objetivo? O roteiro é uma descrição das imagens que podem dar conta do objetivo. Algumas possibilidades: um personagem condutor, um acontecimento condutor, provocada por um dispositivo...
- O vocabulário audiovisual - imagem é independente do som, o plano é a unidade (palavra), a seqüência é o conjunto (frase).
- Assim como as frases têm um sujeito, as representações têm vozes que falam também: personagens, apresentador, narrador. Nos documentários as vozes podem se misturar. As vozes enunciam o que o filme quer passar para quem assiste – o espectador.

AS MISTURAS DE VOZES NOS DOCUMENTÁRIOS

Exibição de trechos dos filmes:

- Um evento isolado mostrado a partir das diferentes pessoas envolvidas. São os pontos de vista que um fato pode ter. (Ex.: *Ônibus 174*)
- Um personagem condutor que é o centro do filme (Ex.: *Som da Rua/ Lembrete*)
- Uma locução, uma voz “de fora” que narra os acontecimentos e resume a situação. (Ex.: Início do filme *Ônibus 174*)
- Entrevistas com diversos personagens, ou um só, que contam sobre sua vida, sobre seus costumes, sua cultura. (Ex.: *Morro da Conceição*)
- Encenação. Os próprios envolvidos no acontecimento re-encenam um evento ocorrido há tempos atrás. Querem reconstruir o evento para que ele fique registrado, além da memória dos que estavam lá. (Ex.: *Cabra Marcado para Morrer*)
- A câmera parece ser invisível, “finge” que não está ali, para que os acontecimentos possam estar mais “naturais”. Será que isso é possível? Será que alguém fica realmente indiferente à presença da câmera? (Ex.: *Justiça*)

- O mesmo grupo que é representado, também é responsável pela auto-representação: um documentário feito pelos próprios documentados. (Ex.: *O Prisioneiro da Grade de Ferro*)
- Um dispositivo, que é uma regra, um fator comum (morar no mesmo prédio) e daí buscam-se as diferenças de cada personagem. Neste exemplo, também está um fato importante: a equipe aparece em cena, não se esconde do espectador que aquilo é um filme. (Ex.: *Edifício Master*)

Proposta de exercício para debate no próximo mês:

- A partir do filme *A pessoa é para o que nasce*, pedir para que reflitam sobre:
Quais são os tipos de representação?
Quais são as vozes que falam no filme?
O filme é sobre o que?
Qual o objetivo do filme?

Filmes trabalhados neste Módulo:

- A pessoa é para o que nasce* de Roberto Berliner (Longa-metragem - Brasil, 2005)
- Cabra Marcado para Morrer* de Eduardo Coutinho (Longa-metragem -Brasil, 1984)
- Edifício Master* de Eduardo Coutinho (Longa-metragem - Brasil, 2002)
- Justiça* de Maria Augusta Ramos (Longa-metragem - Brasil, 2004)
- Lembra-te* de Alice Lanari (Curta-metragem - Brasil, 2002)
- Morro da Conceição* de Cristiana Grumbach (Longa-metragem - Brasil, 2005)
- Ônibus 174* de José Padilha (Longa-metragem - Brasil, 2002)
- O prisioneiro da grade de ferro* de Paulo Sacramento (Brasil, 2003)
- Som da Rua* de Roberto Berliner (Episódios para TV - Brasil, 1997-2004)

Para Pensarmos Sobre

IDÉIA: é a capacidade que a gente tem de sonhar acordado. Usar a imaginação para brincar com os pensamentos criativamente.

IDÉIA SELECIONADA: é aquela que provém de nossa memória e experiência pessoal.

CONCENTRAÇÃO: é a nossa capacidade de desligar-se do mundo por alguns instantes e focar a atenção em apenas uma idéia.

INSPIRAÇÃO: parece que acontece mais facilmente quando a pessoa já pensou muito sobre o assunto.

MEMÓRIA: não é só lembrança do que se passou, mas o que a gente faz com que a gente lembra, em outras palavras, é a leitura que a gente faz dos fatos que lembramos.

Vocabulário do Filme

AUDIOVISUAL: é a linguagem usada para cinema e vídeo. Usa o som (áudio) e a imagem (visual). Tem um vocabulário e gramática próprios, como toda linguagem.

CINEMA: é feito com uma grande câmera que imprime as imagens em uma película própria. É muito caro e especializado. Mas é a base da linguagem audiovisual – a mãe de todos.

VÍDEO: é feito com uma câmera pequena, de fácil manejo. Hoje em dia as câmeras de vídeo são digitais e por isso ficaram mais baratas, o que democratizou o acesso à produção de imagens. As imagens são fixadas numa fitinha pequena – a MiniDV, que tem 60 minutos.

CURTA-METRAGEM: filmes que tenham até 15 minutos de duração. Normalmente só conseguem ser vistos nos festivais e mostras de cinema.

MÉDIA-METRAGEM: filmes que tenham entre 15 minutos e 70 minutos de duração. Normalmente são filmes para Tv.

LONGA-METRAGEM: filmes cuja duração seja maior que 70 minutos. Normalmente são filmes que entram em cartaz nos cinemas.

FILMAGEM: é o ato de filmarmos uma cena pré-determinada. Envolve uma preparação prévia e a equipe como um todo.

LOCAÇÃO: é o lugar aonde a filmagem vai se desenrolar (Ex.: Feira da Praça)

SET DE FILMAGEM: é o espaço onde a filmagem estará sendo feita naquela hora. Podemos ter mais de um set numa mesma Locação (Ex.: o primeiro set é na Barraca de Fulano, o segundo é entre na Entrada da Feira, perto da igreja).

PLANO: um Plano é a menor unidade de um filme. Quando a câmera começa a filmar e quando ela pára (depois que o diretor diz – Corta!), está feito um Plano.

TAKE: é a repetição do mesmo Plano até que fique do jeito que se espera. Muitas vezes no documentário não é possível repetir o Plano, como em uma entrevista ou em um acontecimento filmado de maneira espontânea.

SEQÜÊNCIA: é o conjunto de Planos que vão contar uma cena do filme.

CENA: são algumas Seqüências juntas que contam uma passagem do filme. Normalmente quando se muda de ambiente (da Sala para o Quarto por exemplo), se muda de Cena.

ROTEIRO: é o conjunto de Cenas que vai ajudar a contar a história que se quer contar. Parte sempre de um objetivo bem definido (o que se quer contar) e, durante o processo de fazer o roteiro, encontra uma forma (como se quer contar). O documentário conta com um pré-roteiro para a filmagem e um roteiro de edição depois que a decupagem é feita.

DECUPAGEM: é a etapa posterior a filmagem, depois que o material bruto já está todo pronto. Assiste-se ao material e descreve-se em anotações tudo que tiver sido filmado. A partir daí bola-se uma primeira ordem de fatores para entrar na etapa da edição.

EDIÇÃO: é a etapa posterior a decupagem. É o momento em que o filme ganha forma e narrativa. O momento de decidir o que vem antes de que, o que realmente fica e o que vai para o “lixo”. Normalmente aproveita-se menos da metade do que se filmou.

MATERIAL BRUTO: é tudo que tiver sido filmado, tudo que estiver nas fitas de gravação. É contado em horas. “Temos 40 horas de material bruto”, significa dizer que juntando todas as fitas gravadas, temos ao todo 40 horas de material filmado.

MATERIAL EDITADO: é o material que realmente irá compor o filme depois que o processo de edição estiver fechado. O corte final. Ele é que vai ser trabalhado na Finalização.

FINALIZAÇÃO: depois que o filme já tem a forma final, está fechado como narrativa, ele passa por um processo que vai igualar as diferenças de luz, de cor, de qualidade de som. Isso é necessário porque muitas vezes as condições são desiguais na filmagem, mas depois que o filme está editado, muitas vezes não faz sentido que sejam diferentes. Nesta hora entram também todo o som que não tiver sido filmado (músicas, ruídos, etc).

A Equipe

É importante que a equipe conte sempre com, no mínimo, 5 pessoas:

Operador de câmera – conhece a operação da câmera, deve entender sobre enquadramento e é responsável pela segurança do equipamento de câmera;

Técnico de Som – direciona o microfone para a cena e ouve se o som está sendo bem gravado (chama-se “monitorar”). É responsável pelo equipamento de som;

Assistente de Câmera - auxilia câmera e som, carregando baterias e conduzindo os fios quando a câmera de movimenta. Também é responsável pelos equipamentos;

Platô – é a produção, consegue tudo que o set precisa na hora (água, uma tomada, um celular). Tem que poder fazer “frente”, e não estar necessariamente no set.

Diretor – dirige a cena. É preciso sempre que exista uma voz de comando no set, por mais que todos possam opinar antes, durante a preparação.

Além destas funções, existem outras que também são importantes e vão fornecer mais agilidade e aprimoramento à preparação e à filmagem.

Quais são:

Equipe da Direção – Responsável pela distribuição entre a equipe de todas as informações definidas na preparação. Elaboram um Plano de Filmagem para o dia. Durante a filmagem um deles deve estar anotando numa tabela tudo que foi filmado, é o Boletim de Filmagem, essencial para podermos organizar tudo que tenha sido filmado.

Equipe da Arte – Seria a equipe que juntaria o marceneiro, o decorador, o pintor. Vão olhar pra cena e ver se as coisas estão aparecendo na tela do jeito que a idéia do filme pede. Se precisarmos montar um acampamento, eles são os responsáveis em conseguir os objetos, em arrumar do jeito que a cena pede, etc. Deve ser composta por pessoas que tenham gosto por aprender e pesquisar. É sempre melhor que tenha homens e mulheres.

Figurino – Todas as roupas que já não estejam no corpo, que tenham que ser preparadas, que tenham que ser produzidas. Tudo que é roupa fica a cargo do Figurino. Esta função está bem atrelada à Equipe de Arte.

Importante! Independente da função que cada um ocupe, todos devem ter a cabeça aberta à criatividade na construção das cenas. A participação é fundamental para que todos se sintam responsáveis pelo filme.

PREPARAÇÃO PARA EDIÇÃO
OFICINA DE VÍDEO com os CIGANOS CALONS DE MAMBAÍ
Módulo Prático – Edição de Imagens - 6 a 17 de Outubro de 2008
Local: Ilha de Edição nº 4 – FaC/ UnB

EDIÇÃO DE IMAGENS

MATERIAL BRUTO EM VÍDEO

NESTE DOCUMENTO, VOCÊ VAI ENCONTRAR:

<u>Nº DA FITA</u> Nomenclatura como usada no programa	dia/mês/ano brevíssima descrição da cena
<u>FITA 01</u> MAMBAÍ Fogão Codó	17/junho/07 Codó no fogão à lenha
MAMBAÍ Família no Quintal de Codó	Cantoria e violão
MAMBAÍ Entrevista Dona Tereza	no Quintal de Dona Lulu
MAMBAÍ Entrevista no batizado	
MAMBAÍ Entrevista dois rapazes	Ismailton e Delvair falam.
MAMBAÍ Entrevista três meninas	Elaine, Laionice e Keila
MAMBAÍ Planos Cobertura	Imagens da fachada da casa de Seu Dácio.
<u>FITA 02</u> QTERRA Roda de Discussão	15/agosto/07 Tunga, Dona Teresa e Reis falam sobre a situação das terras em Sítio D'Abadia
Ciganos falam	Giovano, Gleison, Dona Lulu e Reis, em entrevistas individuais feitas por Dalcivan. Foram feitas as mesmas quatro perguntas para todos.
QTERRA entrevista inscrição	Entrevista com Jane, moradora que foi a responsável pela inscrição dos ciganos no processo seletivo para a ocupação produtiva das terras.
Moradeiros falam	Entrevista com 5 moradores não-ciganos feita por Alice na cidade.
DVD acústico apresentação cantam.	interior casa Reis - Tunga apresenta e
<u>FITA 03</u> DVD acústico locações	16/agosto/07 Interior Casa Reis (continuação), Quintal Reis (som falha), Praça (sem som), início Interior Bar (sem som)
DVD acústico bar	Interior do Bar

Estrada

FITA 04

MAMBAÍ editando DVD
assistindo no final

MAMBAÍ planos de cobertura
Seu Dálcio

INT CARRO Entrevista com Seu Dálcio
Posse

POSSE casa de Miro cont.
roda

POSSE ensaio com Casanova
tecladista

FITA 05

POSSE show no Rancho

POSSE casa de Miro

POSSE ciganos de Sergipe

FITA 06

POSSE ciganos de Sergipe cont.
homens

FESTA NS entrevista Codó

FESTA NS entrevista Laércio

FITA 07

FESTA NS barraca e café cigano

FESTA NS casa de Codó

FESTA NS pequenas entrevistas

FITA 08

FESTA NS cantoria e arredores

FESTA NS entrevista Seu Dálcio

Alice filma estrada saindo de Mambaí

15/setembro/07

Edição do DVD Acústico e pessoal

Imagens do quintal, da fachada da casa de

Dalcivan entrevista o pai a caminho de

Terreiro, detalhes da barraca, conversa na

Na sala, Reis e Tunga ensaiam com o

16/setembro/07

Ciganos na mesa, ciganos dançando,
platéia, Reis e Adriano no palco. Confusão
com tecladista.

Entrevista com D. Nalva, Miro e Badia.

Entrevista com mulheres

cont. 16/setembro + **10/outubro/07**

Continuação das mulheres + Entrevista com

Faz uma comparação entre as roupas
cigana-gajin e assim faz uma análise ótima
a respeito das assimilações culturais.

10/outubro/07

Badia e Zé Bedeu armam a barraca. Oracy
ensina a fazer café cigano.

Quintal e interior da casa dos festeiros

Roda no barracão da festa (Tanda, Ronca,
Dete) + pé de pequi com Miro e família.

11 e 12/outubro/07

Tunga cantando numa rodinha + pessoas
variadas no quintal e na casa e Codó

Seu Dálcio fala sobre a festa e a
manutenção da tradição.

FESTA NS matança e arredores

abrindo o porco e o boi + pessoas variadas no quintal e na casa e Codó

FITA 09

FESTA NS reza

12/outubro/07

Dia da reza, Início da reza em si.

FITA 10

FESTA NS terreiro diurno

12/outubro/07

reza no barracão. Farra e conversas no auê da festa.

FITA 11

FESTA NS forró noturno

12/outubro/07

Ext/Noite. Bons planos da platéia. Show Reis e Adriano.

Filmagens de Outubro 2008

FITA 12

Saída Corsino

03/outubro/08

Câm. D* Desde a saída do rancho de Seu Dalcio até chegada em D. Lulu.
15:26

Corsino apresenta ranchos

Câm. D Entrada de Corsino após ajeite da cena. Tem mk of, mas não do momento do acerto da cena.
4:55

Corsino chega a rancho vazio

Câm. D e bebe água. Não tem Mk Of.
1:43

Corsino no rancho de Gilmar

Câm. D Somos recebidos por ele, planos da casa e da família.
5:38

Chegada da volta de Corsino

Câm. D Quintal casa seu Dalcio. Na varanda neguinho vê álbum com Linda e Elaine. Seu Dalcio almoça na rede.
2:15

Acerto cena catira

Câm. D Ext/Dia - Varanda de Tunga com final de conversa onde se acerta a catira.
2:19

Tentativa cena catira

Câm. D Primeira entrada de Corsino de moto na esquina. Corte para Mk of.
0:29

FITA 13

Tunga vê álbum

03/outubro/08

Câm. A* Rodeado de crianças. Situações paralelas. Bom! ("pode estragar o álbum da mulher aqui")
2:35

Entrevista Corsino

Câm. D Debaixo da árvore, rodeado pelos netos. Diversos temas. Tunga chega e fala da música para o candidato.
15:18

Tunga canta jingle Junior

Câm. D Int/Dia - Sala de Tunga. Fala sobre o jingle, canta. Fala também sobre sua relação com a música.
7:40

Trav rua e encontros	Câm. A	Rua de seu Dálcio, câmera caminha entre as crianças. Alice encontra com Charlene, que ta morando em Simolândia. Tunga com corsino cruzam de carro, já depois da catira, para pegarem a leitoa. 3:18
Varanda Seu Dálcio acontece	Câm. A	Mulher de Darlei (!) com a filha. Mulheres e crianças. Relação entre homem e mulher. Dalcivan chega e cai na pilha dela. Juntos vemos a formação dos rapazes lá fora (que desemboca na catira real de Ismailton) 6:39
Promessa de bebês	Câm. A	Na varanda de Seu Dálcio, uma brincadeira de mulhres sobre bebês. 1:46
FITA 13b (quebra de TC)		
Catira real Ismailton	Câm. A	Catirando seu Voyage numa Parati com um pessoal de fora. Foi rápido e interessante. 1:02
Final catira Ismailton	Câm. A	Pessoal de fora entra nos carros e parte. Mailton fala sobre o negócio. 1:55
Joelma cozinha	Câm. A	Pela janela, Joelma cozinha “o básico”. 0:44
<u>FITA 14</u>		
Ext/noite eleições na cidade	Câm. A	02 e 03/outubro/08 Ruas da cidade, partidários 11 e 45. 4:46
Ext/noite rapazes nas eleições	Câm. A	Três rapazes falam sobre o candidato Junior e apresentam o frevo das eleições. Bandeiras, sonzeira, povo dançando, crianças. 11:50
Varanda de Seu Dálcio	Câm. A	Tunga, seu Dálcio e Gleison falam sobre os problemas da noite anterior durante a fiscalização das eleições. Falam na chibi em alguns momentos. 06:47
Mk of saída de Corsino	Câm. A	Equipe filma saída da casa de Seu Dálcio + caminhada 9:45
Mk of Corsino visita ranchos	Câm. A	Mak of nova entrada rancho Lulu + Darlei/Quincas 5:02
Dalcivan não quer criança de Darlei	Câm. A	Brincadeira da avó que oferece a neta para Dalcivan. 01:14

FITA 15

Quintal e Rua de Seu Dálcio

03/outubro/08

Câm. A Ext/Dia – Arredores. Placa de bicicleta, ônibus que quase atropela a câmera.
2:59

Pan ruína barracão

Câm. A Movimento lateral do que foi o barracão no ano passado. Conversa com filho de Laércio
01:09

Fixo ruína barracão.

Câm. A Plano fixo Geral do barracão
0:23

Pé de pequi vazio

Câm. A Planos fixos, tilt up e down

Pé de pequi narrado

Câm. A Plano fixo enquanto Alice narra os fatos que trazem importância àquela árvore, termina com encontro com Quincas e Gleison no carro.
01:26

Encontro câmera car Quincas

Câm. A Após entrar, câmera dentro do carro, encontramos Elaine e Laionice que se embolam um pouco e fazem o povo rir.
01:43

Câmera car Quincas

Câm. A Travelling pelas ruas de Nova Mambá. Áudio Quincas fala sobre o trabalho de fiscalização das eleições.
07:29

Entrevista 2 meninas

Câm. A Elaine e Laionice falam sobre namoro, pais, futuro, festa. Na chibi Elaine parece entediada com a entrevista.
15:01

FITA 15b (Quebra de TC)

Mk of catira

Câm. A Cena catira vista pela câmera B
09:05

FITA 16**04/outubro/08**

Quintal de Lulu

Câm. A Charlene fala sobre a fiscalização das eleições; D. teresa e Lulu contam sobre o roubo do louro; Corsino chega, fazemos acertos para a filmagem.
10:51

Louro legítimo

Câm. A Dona Teresa mostra e quer vender o papagaio “legítimo, é o verdadeiro, como cigano e gajon”.
6:44

Entrevista Neguinho

Câm. A O outro Neguinho.
11:35

Pé de pequi Codó fala

Câm. A Fala sobre o tio, Miro.
7:44

Codó fala da festa Câm. A Com a periquita, em sua varanda, fala sobre a festa. 04:26

FITA 17

Quincas e eleições

04/outubro/08
Câm. A Quincas relata uma tentativa de homicídio na noite anterior quando colocaram uma corda pra faze-lo cair de moto. Fala um pouco sobre a fiscalização. 01:51

Codó vê álbum

Câm. I Codó vê as fotografias 15:12

Codó e seu altar

Câm. A Codó mostra seu altar à NS Aparecida. 01:44

Fixos int casa Tunga

Câm. A Fixos da decoração da casa 04:10

Varanda de Linda e jornal antigo

Câm. A Anita fala sobre o comportamento da mulher cigana + Linda aparece com o jornal onde tem uma foto de Elaine novinha. 07:04

Varanda de Linda fotos e falas

Câm. A Linda e crianças vendo fotos antigas e comentando. 04:05

Sogra ama nora

Câm. A Anita faz uma declaração de amor à nora Linda. 03:21

Filho de seu Dálcio vê álbum

Câm. A 02:46

FITA 18

Câmera caminhonete

04/outubro/08
Câm. D Quincas MC da caminhonete. Bons momentos. 38:30

Paulo amizade ciganos

Câm. D Rapidamente, diz de onde veio e do porquê de sua amizade pelos ciganos. 02:04

FITA 19

Tunga canta no fim de tarde 1

04 e 05/outubro/08
Câm. D Plano Geral / Tunga na chácara de Paulo, no fim de tarde. Música 1: Cadê você, fiquei aqui sonhando para dizer que te amo, amor . 01:54

Tunga canta no fim de tarde 2

Câm. D Plano Médio
Música 2: Tenho tanto amor pra dar pra elaaaaa. 02:55

Paulo trovador no fim de tarde	Câm. D	Canta trova onde fala de sua vida “de cigano”. 02:07
Por do sol	Câm. D	Plano geral do sol de pondo. 00:13
Tunga canta no fim de tarde 3	Câm. D	Plano Médio / Pouca luz, vale mais o áudio. Música 3: “bandida solidão, vou te prender de vez na minha vida (...) medo de outra vez voltar a ser o sonhador (...) medo de enganar e me envolver, mais uma vez” 03:23
Eleição_Laércio e amigos	Câm. A	Manhã das eleições, a varanda do bar. Laércio fala que é o 11 mesmo. Amigos de ciganos falam da consideração que tem pelos ciganos. 00:58
Eleição_role Corsino 1	Câm. A	Corsino ainda não votou. Vamos dar uma volta Corsino? Caminha pela rua cheia de gente, encontra grupo (gajon diz “mostra o turismo pra eles”) bons momentos de caminhada. Corsino ao ser perguntado, diz que a eleição “é uma grande festa na cidade”. 04:06
Eleição_role Corsino 2	Câm. A	Na Rua dos Mascates, “esse cigano é demais” alguém fala. Elaine entra em quadro, caminham juntos, acertamos o trajeto, povo arrumado, varanda da lan house, fala sobre as eleições, vota no outro colégio. 03:55
Eleição_role Corsino 3	Câm. A	Chegada no bar, encontro com outros ciganos. Dalcivan com o tripé na mão. 02:38
Eleição_entrevista Adão	Câm. A	Vai “votar no 13 e temos que ganhar”. Fala da vida em Simolândia, comeu um espetinho, tomou um refrigerante... chega a netinha Suzane e senta em seu colo. 03:55
Eleição_Elaine e o brinco	Câm. A	Elaine e seu brinco “Junior 11” 00:15
Eleição_porta com candidatos	Câm. A	Candidatos rivais cumprimentam eleitores na porta da Zona Eleitoral. 03:06

Eleição_análises finais

Câm. A Encostados no muro, Tunga fala sobre a não-candidatura cigana para a câmara dos vereadores. Junior não é cigano, é da família Moreira, antiga aqui. Somos só amigos.” O apoio dos ciganos ajuda são 260 votos, e nunca fizemos desacato. Fala do preconceito de quem conhece pouco os cigano, “de quem é de fora”. Diz que pretende concorrer, ou outro cigano, o pai Dálcio ou o tio Laércio. Partidário Abel fala sobre preconceito e diz que na próxima eleição haverá um candidato cigano. Dênio, vereador atual me candidato à reeleição. Admira a família e defende que ela tenha um representante em Mambaí. Corsino diz que “5 horas nossa galera vai estar tudo fazendo festa por aí”.

08:10

Eleição_resultado pelo telefone

Plano fechado de Alice ao telefone sabendo que Junior havia perdido. O plano tem vários cortes... estranho. 00:40

* “Câm. D” foi operada por Dalcivan e “Câm. A” foi operada por Alice.

ANEXO III – VISÃO CIGANA

PROJETO INSCRITO NO PRÊMIO CULTURAS CIGANAS 2007 – EDIÇÃO JOÃO TORRES

SECRETARIA DA IDENTIDADE E DIVERSIDADE CULTURAL

SID/ MINC

INSCRIÇÃO PARA O PRÊMIO CULTURAS CIGANAS 2007 - PRÊMIO JOÃO TORRES

1. IDENTIFICAÇÃO DO CANDIDATO – PESSOA JURÍDICA

Nome da Instituição: ____-

CNPJ: _____

Endereço da Instituição: _____

Cidade: _____ UF: _____ CEP: _____

Telefone fixo: (0--) _____ Fax: (0--) _____ Telefone Celular: (0--
) _____

Correio eletrônico (e-mail): _____ Endereço

Internet: _____

Nome do Dirigente da Instituição: _____

N.º da Carteira de Identidade: _____ N.º do CPF: _____

2. IDENTIFICAÇÃO DO CANDIDATO – PESSOA FÍSICA

Nome: Gleison Alves da Silva

N.º do CPF: _____

N.º da Carteira de Identidade: _____

Endereço: _____

Cidade: _____

UF: _____

CEP: _____

Telefone fixo: _____

dados Fax: _____

Celular: _____

Correio eletrônico (e-mail): _____

3. DADOS BANCÁRIOS

N.º da conta corrente: _____

N.º da agência bancária: _____

Banco: Bradesco

4. DOCUMENTOS OBRIGATÓRIOS

Pessoa Jurídica:

Cópia autenticada do Estatuto

Cópia autenticada da última alteração

Cópia autenticada do Termo de Posse do dirigente em exercício

Cópia autenticada do Cartão do CNPJ

Cópia autenticada do CPF do dirigente em exercício

Cópia autenticada da Carteira de Identidade do dirigente em exercício

Pessoa Física:

Cópia autenticada do CPF

Cópia autenticada da Carteira de Identidade

5. HISTÓRICO DO CANDIDATO

Sou cigano calon, residente na cidade de Mambaí. Tenho 19 anos e sou filho do chefe de minha família, Seu Dácio. Participei, junto com mais alguns jovens de minha comunidade, de uma oficina de vídeo fornecida por um programa da UnB onde pudemos aprender um pouco sobre a linguagem audiovisual e a operação da técnica necessária para o registro em imagem.

5. HISTÓRICO DO CANDIDATO (cont.)

Sou um representante jovem do grupo e pretendo neste projeto, junto com a minha família, valorizar a nossa cultura cigana.

6. INFORMAÇÃO COMPLEMENTAR

Como a Instituição tomou conhecimento do Prêmio Inclusão Cultural Culturas Ciganas?

() carta () rádio () televisão () jornal () folder ou cartaz (X) internet

7. MATERIAIS COMPLEMENTARES QUE ABORDAM A INICIATIVA

() Material impresso (X) Material de audiovisual

8. INFORMAÇÕES SOBRE AS COMUNIDADES CIGANAS BENEFICIADAS COM A INICIATIVA

8.1. Quantas pessoas fazem parte da comunidade?

Ao todos somos 306 ciganos, entre as cidades de Mambaí e Posse.

8.2. O espaço e os recursos naturais necessários para a manutenção das práticas culturais da comunidade são suficientes? () sim (X) não

8.3. Assinale os equipamentos culturais existentes na comunidade: () teatro () cinema () biblioteca () centro cultural () espaços alternativos (especifique)

8.4. Línguas faladas na comunidade? (X) português (X) romani () outras (especifique)

8.5. Quais os programas, projetos ou ações do governo ou de organizações não governamentais que atendem à comunidade?

Durante o ano de 2007 algumas coisas importantes aconteceram no que diz respeito à relação de nossa comunidade com o poder público. Através de um programa de crédito fundiário do governo federal, o Banco da Terra, vinte e uma famílias de ciganos e ciganas de nossa comunidade foram contempladas com um lote de terra com finalidade ao trabalho agrário.

Ao final de um longo processo para que nossas famílias pudessem ser cadastradas e participassem da divisão da terra a ser cultivada - processo este que envolvia nós ciganos e muitas outras famílias não-ciganas de dois município vizinhos - concluímos toda a ação, e nos tornamos aptos ao sorteio dos lotes junto aos outros contemplados. Neste momento, quando já tínhamos feito um ano e meio de reuniões e toda documentação havia sido entregue, o prefeito do município de Sítio D'Abadia-GO, onde está localizada a terra, faltando apenas as assinaturas dos contratos, ordenou que os ciganos fossem retirados do grupo e nos substituiu por famílias não-ciganas. No presente momento ainda não conseguimos reverter esta situação e não só as nossas famílias, mas a de todos os outros contemplados continuam a espera de uma resolução.

Essa situação emblemática e outras situações, nem sempre tão tristes, foram registradas por nós durante a oficina de vídeo oferecida pela Universidade de Brasília e que aconteceu na nossa comunidade ao longo também do ano de 2007. Fizemos entrevistas com nosso povo, registramos a nossa festa anual, também as histórias dos idosos, filmamos as visitas de outras famílias ciganas à nossa comunidade, e fizemos alguns pequenos clipes com os nossos músicos. Essas foram algumas das situações que registramos ao longo deste ano. Uma pesquisadora que está fazendo mestrado em Comunicação ofereceu, e nós aceitamos a oferta, para que registrássemos nosso

8. INFORMAÇÕES SOBRE AS COMUNIDADES CIGANAS BENEFICIADAS COM A INICIATIVA (cont.)

dia-a-dia e nossa cultura, e alguns de nós aprendessem a operar os equipamentos de vídeo. Muitos da comunidade participaram, atuando ou palpitando no que deveria ser filmado. Alguns de nós aprenderam a técnica da câmera de filmar, da gravação do som e um pouco da operação da ilha de edição. Um dos nossos participou também da oficina de capacitação em projetos culturais do Ministério da Cultura, o que nos ajudou a entender melhor como podemos levar nossa cultura, nossas reivindicações, nosso modo de viver para a sociedade, e também fazermos mais para participarmos das tomadas de decisões e opiniões que são formadas a nosso respeito.

Até agora estas foram as parcerias entre nossa comunidade e programas, projetos ou ações do governo. Com este edital pretendemos dar continuidade ao trabalho da capacitação e produção audiovisual iniciada com a oficina de vídeo da UnB.

9. INFORMAÇÕES SOBRE A INICIATIVA

9.1. Nome da Iniciativa: Visão Cigana - Núcleo Audiovisual dos Ciganos Calons de Mambaí e Posse - GO

9.2. Descreva detalhadamente a iniciativa, com vista ao fortalecimento e valorização cultural dos povos ciganos.

A idéia é a de constituir um núcleo que produza e divulgue imagens audiovisuais do povo cigano, a partir de nossa cultura, registrando nosso modo de vida e tradições. As imagens seriam produzidas por nós ciganos e atenderiam aos desejos que temos em relação ao tipo de imagem que gostaríamos que fosse feita a nosso respeito, apropriadas ao nosso povo cigano e alinhadas com o nosso presente, como cidadãos e artistas. Começaríamos filmando e produzindo um DVD sobre a família da qual fazemos parte, que está espalhada em duas cidades do estado de Goiás. Aproveitaríamos as nossas andanças pelo país para, no encontro com outros ciganos, registrarmos também os modos e a cultura cigana da maneira que são vividas por outras famílias. Nestes momentos poderíamos incentivar os outros ciganos para que opinassem sobre o que deveríamos filmar. Assim, talvez, pudéssemos gerar o interesse para que mais ciganos conhecessem e aprendessem sobre a ferramenta que é a linguagem audiovisual. Assim poderíamos diversificar o núcleo de produção, com cada vez mais olhares e realidades ciganas, ou então incentivarmos outros grupos a criarem seus próprios núcleos, o que geraria um intercâmbio que acreditamos seria bastante criativo e importante.

Para isso precisamos ganhar autonomia técnica em relação ao equipamento. Câmera, som e ilha de edição nos foi emprestado pela UnB até agora, dentro do projeto da oficina de vídeo. Para que nossa iniciativa possa ir à frente, é necessário que tenhamos o nosso próprio equipamento. Temos condição de, por enquanto, montarmos um pequeno quarto para que possamos montar a sede do Núcleo de Vídeo, de maneira que tenhamos segurança para armazenarmos o equipamento, e onde poderemos colocar a ilha de edição de imagens. Posteriormente pretendemos que este núcleo funcione dentro das dependências da Associação Cultural que estamos em vias de formação.

9.3. Justifique a iniciativa.

O povo cigano é bastante diversificado, mas a imagem que os gajons têm sobre o cigano é apenas uma. É preciso que tenha alguma iniciativa que modifique esta situação. Acreditamos que esta pode ser uma delas, pois além de dar as ferramentas para que nós mesmos possamos construir esta imagem, facilitará a divulgação destas novas imagens,

9.3. Justifique a iniciativa (cont.)

seja através da internet, onde poderemos postar os filmes, seja através da produção de DVDs.

9.4. Qual o período de realização da iniciativa?

Um ano e meio a contar da liberação da verba / Início: Março/2008 - Término: Setembro/2009

9.5. Qual o local de realização da iniciativa? Cidade: Mambaí e Posse - UF: GO

9.6. Informe o(s) item(s) que demonstram a contribuição da iniciativa para a cultura cigana:

Valorizar e dar visibilidade às iniciativas culturais dos povos ciganos.

Fortalecer as expressões culturais e a identidade cultural dos povos ciganos, contribuindo para a continuidade de suas tradições.

Conhecer e divulgar as iniciativas culturais ciganas bem sucedidas.

Incentivar a participação plena e efetiva dos ciganos na elaboração e no desenvolvimento de projetos e ações.

Contribuir para o reconhecimento da importância das expressões ciganas para a cultura brasileira.

Estimular o intercâmbio com as culturas não ciganas a partir do ponto de vista cigano.

Subsidiar a elaboração de políticas públicas específicas na área cultural voltadas aos povos ciganos.

9.7. Informe a(s) categoria(s) na(s) qual (ais) a iniciativa se enquadra:

culinária, religião, rituais e festas tradicionais ciganas;

mitos, histórias, língua e outras narrativas orais;

músicas, cantos e danças;

textos escritos;

teatro e histórias encenadas;

audiovisual, CDs, cinema, vídeo ou outros meios eletrônicos;

memória e patrimônio: documentação, museus e pesquisas aplicadas; e

práticas educacionais que valorizem as culturas ciganas.

9.8. Quais os recursos necessários para que a iniciativa aconteça?

Precisamos comprar equipamento técnico para que possamos ter autonomia de produção e divulgação de imagens e assim gravar nossas culturas e tradições para que o povo brasileiro saiba como são os ciganos.

9.9. Quantidade de ciganos beneficiados com a iniciativa.

Serão 306 ciganos, entre as famílias ciganas dos municípios de Mambaí e Posse. Mas acreditamos que todos os ciganos que tiverem acesso ao material poderão ora se identificar ora perceber suas diferenças em relação à nossa maneira de viver. Assim, podemos dizer que todos os ciganos brasileiros que acessarem os filmes na internet ou que consigam ter acesso aos DVDs serão também beneficiados com a iniciativa.

9.10. Quantidade de comunidades/famílias/acampamentos beneficiadas com a iniciativa.

47 núcleos familiares.

9.11. Informe as etnias/grupos beneficiadas com a iniciativa.

Etnia Calon

9.12. Quais os benefícios culturais produzidos pela iniciativa?

Criação do núcleo Visão Cigana com a estrutura mínima para que possamos registrar nossa própria cultura; com posterior registro da memória e da cultura de nosso grupo cigano; que segue a produção e divulgação de um vídeo em DVD que seja feito dentro da cultura cigana.

9.13. Quais os benefícios sociais produzidos pela iniciativa?

Reforça a auto-estima e a identidade cultural do nosso grupo; amplia nossas possibilidades no que diz respeito à inserção no mercado de trabalho; permite que possamos ocupar outros espaços que sejam meios de comunicação e expressão da identidade cigana.

9.14. Quais os benefícios econômicos produzidos pela iniciativa?

A própria capacitação para a técnica e linguagem audiovisuais, que tenderá a crescer na medida em que tivermos autonomia quanto ao uso dos equipamentos de gravação, pode ser o início de uma profissão para os ciganos que estejam envolvidos e participando do projeto. O Núcleo Audiovisual Visão Cigana também poderá prestar serviço para filmagens de festas de casamentos e batizados, ciganas e não-ciganas, nas cidades de Mambaí, Posse, e outras. Além disso, prevemos a distribuição e venda do DVD para outros ciganos ou grupos interessados na nossa cultura.

9.15. Quantas pessoas da comunidade cigana trabalham direta ou indiretamente na realização da iniciativa?

Cerca de 12 pessoas diretamente, mas toda a família deverá estar envolvida nas gravações e registros.

9.16. Quantos profissionais foram ou serão contratados para executar a iniciativa?

Nenhum profissional foi ou será contratado. O que deverá continuar é a parceria com profissionais e pesquisadores, como a que já ocorre com a Universidade de Brasília, principalmente em relação à técnica de edição de imagem.

10. INFORMAÇÕES SOBRE O FUTURO DA INICIATIVA

10.1. A iniciativa prevê continuidade das ações? (X) SIM () NÃO

Caso a resposta seja "sim" indique quais serão as estratégias adotadas para esta continuidade.

Esta iniciativa deverá ser o início da Associação Cultural dos Ciganos Calons de Mambaí e Posse. A documentação já está quase pronta, inclusive já houve a assembléia e a ata foi redigida. Nesta associação estão previstas uma série de outras iniciativas ligadas a nossa cultura e tradição.

10.2. Que outras ações de fortalecimento cultural dos povos ciganos poderão ser realizadas?

Aulas do Romani cigano para que possamos fortalecer a nossa língua entre os mais jovens e outras que virão com a Associação Cultural.

10.3. Se a iniciativa for premiada, descreva detalhadamente como e em que o dinheiro do prêmio será utilizado.

Câmera miniDv Panasonic AG-DVC20 - R\$ 4.850,00;

Microfone direcional Azden ECZ-990 - R\$ 300,00;

Vara de Boom Ambico - R\$150,00;

Headphone Sennheiser HD 202 - R\$ 160,00;

Cabos para áudio e vídeo - R\$ 100,00;

Bateria íon-lítio extra para câmera - R\$400,00;

20 unidades de fita MiniDV Sony - 340,00;

Case para câmera Panasonic - R\$ 250,00;

Computador com Processador AMD Athlon™ Dual-Core 3600 + HD de 320 GB + Gravador de DVD + Monitor de 17" - R\$ 2.898,00;

10.3. Se a iniciativa for premiada, descreva detalhadamente como e em que o dinheiro do prêmio será utilizado (cont.)

100 mídias de DVD-R Printable - R\$ 150,00;
100 estojos plásticos de DVD simples – R\$ 60,00;
Impressão + xerox coloridas de capa – R\$ 100,00.

11. INFORMAÇÕES SOBRE OS PRODUTOS RESULTANTES DA INICIATIVA

11.1. Assinale o(s) produto(s) gerados pela da iniciativa:

() espetáculo de teatro () espetáculo da dança () espetáculo de circo
() espetáculo de música () gravação de CD () exposição de artes plásticas ()
exposição de artesanato (X) gravação de DVD () publicação de livro () pesquisa ()
preservação de acervo () recuperação de espaço cultural () festival (X) oficina de
capacitação
() outros (especifique) _____

11.2. Como será feita a distribuição do produto?

Pretendemos utilizar a internet para divulgarmos a realização e o próprio material audiovisual, mas também oferecermos aos grupos interessados através de nossa página.

11.3. O produto será comercializado? (X) SIM () NÃO. Caso a resposta seja afirmativa informe o valor que será atribuído para a venda do produto.
O DVD custará ao comprador R\$15,00 mais as despesas de correio.

12. TERMO DE RESPONSABILIDADE

Declaro a veracidade das informações prestadas, responsabilizando-me pela inscrição.

(Nome e assinatura do responsável pela inscrição)

_____, ___/___/___

(Local e data)

ANEXO IV – “ESCUTA, GAJON E A OFICINA DE VÍDEO ENTRE OS CALON DE MAMBAÍ”

AUTORES: DALCIVAN ALVES DA SILVA E ALICE LANARI

TEXTO DE APRESENTAÇÃO DA MESA "AUDIOVISUAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL", PARTE DO SEMINÁRIO NACIONAL DE EDUCAÇÃO POPULAR EM AUDIOVISUAL "DESEDUCANDO O OLHAR", OCORRIDO NA CAIXA CULTURAL, NO RIO DE JANEIRO EM JULHO DE 2009.

Escuta, gajon e a oficina de vídeo entre os ciganos calon de Mambaí¹

Autores: Dalcivan Alves da Silva e Alice Lanari

Resumo: Procuramos aqui apresentar a experiência audiovisual que se estabeleceu entre uma comunidade de ciganos que vivem nos arredores da cidade de Mambaí, interior de Goiás, e uma pesquisadora audiovisual. Ao longo de dois anos, aprendemos muito uns com os outros, principalmente sobre o valor das diferenças e como negociá-las, além de produzirmos o documentário *Escuta, gajon*.² Acreditamos que todos podem contar suas histórias, e que as representações audiovisuais são uma nova e importante ferramenta para esse fim.

Palavras-chave: Ciganos, oficina de vídeo, representação.

A oficina de vídeo com os ciganos *calon*³ teve início em março de 2007 na cidade de Mambaí, interior do estado de Goiás. Partiu de proposta de pesquisa realizada através do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Nossa rotina envolvia um encontro mensal, onde nos juntávamos, a pesquisadora e os pesquisados, todos *atores* em uma pesquisa audiovisual, cujo objetivo era perceber como o grupo construiria uma representação em vídeo, contando a respeito de si e de seus valores, no momento em que tivessem controle sobre essa construção. Nosso compromisso era apenas com a verdade da representação.

Uma vez por mês, Alice, a pesquisadora, passava um fim-de-semana em Mambaí. No primeiro trimestre os encontros eram mais teóricos e nos reuníamos numa sala de aula na Escola Estadual Valter Moreira dos Santos, onde as crianças da comunidade cigana estudam. Lá assistíamos a documentários sobre os mais diferentes assuntos, refletindo sobre as diferentes formas de apresentação de uma idéia. Realizávamos debates, identificando que aspectos da cultura *calon* gostaríamos de registrar e de que maneira poderíamos fazer isso: entrevistando, encenando, cantando, fabulando, seguindo alguém...

Nos meses seguintes, passamos à prática. Preparávamos o plano de filmagem daquele fim-de-semana e saíamos para filmar, munidos de uma câmera digital Sony PD

¹ Texto de apresentação da mesa "Audiovisual, Memória e Identidade Cultural", parte do Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual "Deseducando o Olhar", ocorrido na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, em Julho de 2009. Disponível na publicação do evento em CD-ROM.

² *Gajon* é o homem não-cigano, *gajin* é a mulher não-cigana, *gajons* são os não-ciganos em geral.

³ Um dos subgrupos que integram o povo cigano. *Calons* são os ciganos que chegaram ao Brasil entre os séculos XI e XIX, tendo passado pela península ibérica. Os *Roms* chegaram aqui após a emancipação política do Brasil em relação a Portugal, vindos de outras regiões do globo, como o Leste Europeu ou países do continente asiático.

170 e de um microfone direcional, fornecidos pela UnB. Entrevistamos os integrantes do grupo – mais velhos e mais novos – filmamos as casas, as barracas, as *catiras*,⁴ as diversões, a comida, a bebida, o dia-a-dia, enfim. No mês de outubro de 2007 passamos uma semana filmando a preparação e a feitura da festa para Nossa Senhora Aparecida, que é feita anualmente na comunidade e junta gente de todo o estado, além de ciganos parceiros que vêm de todo o Brasil. A cada novo mês assistíamos às imagens que havíamos feito no mês anterior e filmávamos novas situações, aspectos da cultura *calon*, formas que o grupo desenvolveu para viver suas tradições e costumes.

A participação dos ciganos na oficina, podemos dizer, se deu em círculos. Havia um círculo maior, que envolvia as pessoas que se deixavam filmar e que também propunham situações interessantes para o filme; um círculo um pouco menor, composto pelas pessoas que estiveram definindo com a equipe o que deveria entrar na representação e quais seriam os próximos passos; e um círculo pequeno, enxuto, que era a equipe de filmagem propriamente dita. Éramos três: um câmera, um técnico de som e a pesquisadora, que se assumiu também como co-diretora do filme depois de muitos embates a respeito disso.

Esses embates vinham crescendo desde o início das filmagens, pois a cada novo módulo da oficina questionava-se a responsabilidade pela tomada de decisões sobre o que e como deveria ser filmado. No início, a pesquisadora preocupava-se em não interferir nessas escolhas, por entender que a pesquisa deveria permitir que as características da identidade *calon* aflorassem naturalmente por meio de um dispositivo – a linguagem audiovisual – se necessário a partir de estímulos, mas nunca de idéias, dados pela pesquisadora. Na pressa para *resolver* a questão do que seria filmado, embalados pela expectativa sobre o que o *outro* traria para o jogo, nos cegávamos para a grande vocação desta pesquisa: a riqueza trazida pela negociação audiovisual entre culturas distintas.

A solução desse conflito configurou um verdadeiro “antes e depois” na experiência da oficina de formação. Após inúmeras “chamadas” por parte do grupo *calon* de que estávamos juntos ali e que não fazia sentido que as responsabilidades pelas decisões tivessem pesos diferentes, passamos a negociar de fato cada nova cena ou plano de filmagem. Nesse novo contexto, as decisões passaram a ser tomadas não apenas pelos ciganos, que detinham o valor da cultura, nem apenas pela pesquisadora, que detinha o valor da linguagem audiovisual, mas sim por ambos, em negociação permanente. Juntos, imersos nesse diálogo intercultural, passávamos dois dias por mês filmando e debatendo, trabalhando de maneira mais harmônica, compartilhando idéias.

⁴ Negociações de compra e venda de carros e outros objetos.

E foi justamente no diálogo franco que as idéias do grupo passaram a se manifestar com menos formalidade e engessamento, oferecendo-se mais livres e abertas. Conseguimos, após dois anos entre filmagem e edição, terminar o documentário *Escuta, gajon*, um dos resultados desta oficina de formação audiovisual.

Tínhamos dois interesses: mostrar no filme não apenas como essa comunidade vivia antigamente – ainda nômades, os ciganos *calons* negociavam cavalos e outros animais e iam passando de cidade em cidade, montando barracas e fazendo negócios – mas principalmente como vivem hoje, buscando atualizar sua imagem. Estão fixados na mesma cidade há trinta anos, negociam carros e outros bens em vez de animais, moram em casas de alvenaria em vez de barracas. Mas isso não quer dizer que não viajem bastante durante o ano em busca de negócios, e que nessas viagens não montem suas barracas. Ainda valorizam muito a vida cigana tal como a viveram seus pais e avós. Hoje o estilo de vida atual é mais condizente com a realidade econômica e social do grupo, mas não por isso deixaram de ser ciganos.

Além desse objetivo, gostaríamos de propor uma nova imagem do que é ser cigano hoje. Pois são muitas as maneiras de ser cigano no mundo e também no Brasil. Existem ciganos que são nômades, que fazem tachos de cobre, artesanatos, que lêem a sorte. Este grupo cigano leva a vida de outra maneira. Tem sua língua, tem seus costumes, tem suas festas, e assim mantém suas tradições. Mas a maioria das representações audiovisuais acerca do povo cigano teimam em oferecer uma visão única, estereotipada, originada em fôrma eurocêntrica e estigmatizante.

Se perguntarmos a brasileiros adultos, homens e mulheres, classe média, moradores em grandes cidades, quais são os produtos audiovisuais que influíram em seus imaginários sobre a identidade cigana, é provável que seja mencionada a telenovela *Explode Coração*, escrita por Gloria Perez e exibida pela Rede Globo no ano de 1995. Poderá ocorrer também alguma menção à conexão entre as entidades espirituais da umbanda e o povo cigano, recorrente em séries de reportagens jornalísticas e outros produtos televisivos. No cinema, é possível que tenham visto algum filme do cineasta Emir Kusturica, como *Time of the Gypsies*, que conta a história de Perhan, um filho de mãe cigana que vive com a avó e a irmã nos arredores de Sarajevo. E poderão conhecer também, se forem adultos interessados, ao mesmo tempo, em cinema e em ciganos, o documentário *Latcho Drom*, do cineasta argelino Tony Gatlif, que é filho de ciganos romenos, mas com ascendência espanhola. Esse filme é mais informativo do que os outros quanto à diversidade própria do povo cigano, e propõe a existência de um tronco comum a ligar experiências tão distintas culturalmente. É uma mistura de documentário com musical, e acompanha grupos ciganos marcados por alguma forte relação com a

música e a dança, que é a proposta de elo condutor adotada por Gatlif. Além destas referências cinematográficas, existem também as dez versões filmadas de *Carmen*, ópera de Bizet, que certamente ajudou a perpetrar a imagem da cigana sedutora que usa seus talentos de canto e dança para enfeitiçar homens de bem. Apesar de haver uma vasta filmografia cigana, em ficção e documentário, além destas referências, é provável que os adultos hipotéticos não os tenham assistido, devido à sua circulação limitada.

Os integrantes do grupo de ciganos *calon* de Mambaí assistiram à novela *Explode Coração*, mas não se sentiram representados ali. Eles não têm relações com os ciganos da umbanda e nenhum deles ouvira falar do cineasta Emir Kusturica. Alguns foram apresentados ao documentário *Latcho Drom*, em uma tarde da oficina de vídeo, sentados na sala de aula.

A experiência de registrar em vídeo a cultura *calon* ajudou o grupo a ver com mais clareza o valor de sua identidade e entender melhor seus direitos. Depois do início da oficina de formação, integrantes do grupo foram à Brasília mais de uma vez para participarem de encontros com outras lideranças ciganas - *calons*, *roms*, *kalderashs* – e estão hoje construindo uma nova política pública para o povo cigano. O filme *Escuta, gajon* mostra como é o modo de vida e quais são os valores que são mais importantes no grupo. Mesmo que para todos os integrantes do grupo o impacto não tenha se dado da mesma maneira – são 74 famílias sob a tutela de um mesmo chefe – para um pequeno núcleo, que participou ativamente da feitura do filme, essa experiência foi muito marcante. Para Dalcivan, o maior impacto foi assistir a um filme filmado por ele próprio, onde os costumes que ele conhece estão ali representados em toda sua verdade, e que ele nunca imaginou pudesse um dia registrar.

Ao longo da oficina, vivemos momentos que só poderiam ter acontecido porque nós estávamos filmando, assim como momentos que teriam se perdido para sempre se não tivéssemos registrado. Na tradição desse grupo *calon*, quando alguém morre, evita-se todas as imagens, fotos e mesmo os sons que possam lembrar aquela pessoa. Para os *gajons* isso pode não fazer muito sentido, mas, para esses ciganos, isso é muito importante. Desde a época dos bisavós de Dalcivan que a tradição lhe é passada dessa maneira. Com a experiência da filmagem, tivemos que lidar com essa tradição de uma maneira muito nova, pois filmamos em muitas situações um parente querido que veio a falecer antes que tivéssemos terminado o filme. Ele inclusive dá, em uma entrevista, a sua visão sobre essa tradição. Antigamente todos os pertences e fotos daquela pessoa eram queimados numa fogueira. Dessa vez, nossa fogueira foi a ilha de edição. Deixamos para trás todas as imagens deste tio, não para que ele fosse esquecido, mas em respeito a uma tradição que ele muito prezava.

Até pouco tempo atrás, quando alguém do grupo sofria algum tipo de discriminação, não sabiam a quem procurar. Hoje, se alguma coisa desse tipo acontece, além de poderem contar com uma rede institucional de apoio - que envolve o governo e também outros ciganos que passaram a conhecer - podem levar imagens de sua cultura aonde quer que estejam. E isso lhes dá valor! Hoje, mesmo que sejam minoria, têm cada vez mais representação, em todos os sentidos. A experiência da oficina de formação e o filme que nasceu dali são mais uma forma de representação dessa identidade, entre os *gajons* e também entre outros ciganos.

Do grupo que participou da oficina, somos os que mais se mantém envolvidos até agora, depois que o filme ficou pronto. Dalcivan quer seguir estudando, aprendendo mais da linguagem audiovisual. Tem vontade de se profissionalizar para trabalhar com ciganos, se especializando nisso. Acredita que por ser cigano teria mais aceitação e facilidade para entrar nos grupos e se comunicar. Gostaria de fazer uma série de filmes que mostrassem como são as diferentes maneiras de ser cigano: os mais ricos, os mais pobres, os *roms*, os que vivem nas grandes cidades, os que são nômades, os tacheiros, os que cantam e dançam, os que lêem a sorte, etc. Assim ajudaria a construir uma rede de imagens, trocando experiências e fortalecendo a identidade, também através das diferenças. Alice quer seguir como pesquisadora audiovisual, encontrando novas formas de atuação, buscando maneiras de unir a ferramenta audiovisual à educação, pois acredita que esta é uma excelente maneira de dar vazão ao seu desejo de conhecer novas culturas e pessoas, ao mesmo tempo em que troca, de fato, as experiências. Levando um pouco consigo e deixando um pouco de si.

Simples Filmes e Universidade
de Brasília apresentam:



Escuta, gajon

Este documentário é um dos frutos da oficina de vídeo dos ciganos calon de Mambáí-60
direção/roteiro/edição ALICE LANARI E DALCIVAN ALVES DA SILVA câmera DALCIVAN ALVES DA SILVA som direto
ISMAILTON ALVES DA SILVA mixagem JOSEVALDO SOUZA arte gráfica MARIANA CAPELO E TALITA MORAIS tratamento
de imagem GABRIEL CATTÀ PRETA produção/pesquisa ALICE LANARI

40 min/cor/2009 Simples Filmes