

# VÍDEO POPULAR

BOLETIM DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VÍDEO POPULAR

## CRÍTICA E PENSAMENTO

Nesta edição, uma surpresa especial: um artigo-ensaio de Arlindo Machado, professor de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e autor dos livros *A Ilusão Especular* e *A Arte do Vídeo*, que trata da possibilidade de uma "linguagem do vídeo"

Págs. 5 a 11



## VÍDEOEXPERIÊNCIA

Caminhando na contramão dos processos tradicionais de dominação, a comunidade de Sicuani, no Perú, usa um canal de TV para romper com o localismo e entrar em sintonia com o mundo

Pág. 12

Nascendo do pó, Villa El Salvador conquista um canal de TV. Através da imagem televisiva, a comunidade educa e valoriza a cidadania e a identidade cultural, mostrando ao mundo sua história

Pág. 13

## DIREITOS AUTORAIS

Produtor, saiba como fazer para não desrespeitar direitos de outros realizadores e garantir os seus.

Pág. 16

## GRANDES DESAFIOS

A ABVP começa a implantar Centro de Comunicação e Videotecas Regionais

Pág. 3

MARÇO  
ABRIL  
1993

## O DESAFIO DOS CENTROS DE COMUNICAÇÃO E DAS VIDEOTECAS REGIONAIS

**A** ABVP encara, este ano, um desafio histórico que definitivamente lhe permitirá ter uma atuação nacional, descentralizando e fortalecendo sua política para o vídeo popular. Trata-se da implementação dos Centros de Comunicação (CCs) e das videotecas regionais.

Os CCs, a serem implantados nas cinco regiões do país em parceria com as entidades do movimento popular, permitirão a conquista de autonomia na criação, produção e veiculação do vídeo. Estarão capacitados a produzir vídeos de alta qualidade e baixo custo que possam ser veiculados na TV ou nos espaços alternativos próprios dos movimentos. Além disso, os CCs serão espaços privilegiados para a pesquisa e o desenvolvimento de novas formas da linguagem do vídeo, que atendam às especificidades e aos interesses dos segmentos populares. Assim, serão uma alternativa democrática aos monopólios da comunicação em nosso país.

A implantação das videotecas regionais, por sua vez, permitirá a descentralização do acesso ao acervo da ABVP, valorizará a distribuição da produção local e estabelecerá intercâmbios.

Como um material enriquecedor para esse processo, a ABVP está preparando um guia para videotecas, a fim de orientar os grupos e sistematizar experiências no campo do vídeo popular.

Como se vê, os desafios são muitos para este ano, e precisamos estar atentos para as dificuldades. Mas os passos iniciais já estão sendo dados e a ABVP amplia a sua inserção em regiões antes isoladas.

### EXPEDIENTE

Vídeo Popular nº 18  
Ano IX  
março/abril 1993

Redação  
Cármem Lígia Ludovice Moura  
Sandra Silvério

Projeto gráfico  
Maria Angélica Pacheco

Jornalista responsável  
Cármem Lígia Ludovice Moura  
MTb 13.599

Direção da ABVP  
Coordenador geral: Alberto López Mejía  
*Regional Sul*  
Diretora regional: Cristiana Tramonte,  
(0482) 22-8895  
Coordenador estadual (PR),  
Rodolfo S. Silva, (041) 225-5211  
Coordenador estadual (SC),  
Márcio Vieira de Souza, (0482) 22-8895  
*Regional Sudeste*  
Diretor regional: Alberto López Mejía,  
(021) 285-2998  
Coordenadora estadual (RJ),  
Márcia Corrêa e Castro (021) 714-2977  
Coordenadora estadual (MG),  
Cristina Ferreira, (031) 221-0572  
*Regional Nordeste*  
Diretora regional: Vilma Alcântara,  
(086) 222-8121  
Coordenador estadual (PE),  
Amaro Filho, (081) 427-2375  
*Regional Norte*  
Diretor regional: Caetano Scannavino

Filho, (091) 522-5090  
*Regional Centro-Oeste*  
Diretor regional: Nilson de Araújo,  
(061) 223-8476  
Coordenador estadual (TO),  
Nilson Fonseca, (063) 862-1090  
Coordenador estadual (DF),  
Ruy M. Godinho, (061) 225-4567  
Coordenador estadual (MS),  
Ricardo Luiz de Castro,  
(067) 382-5118

Coordenação executiva de projetos  
Valéria Guimarães

Coordenação administrativa  
Maria Augusta Nedachi

Associação Brasileira  
de Vídeo Popular  
Rua Treze de Maio, 489  
01327 - São Paulo (SP) - Brasil  
Tel.: (011) 284-7862 -  
Fax: (011) 287-2259

Tiragem  
3.000 exemplares

Apoio  
Fundação Mac Arthur

Arte/paginção  
Ponta Comunicação Visual  
(011) 511-9247

Impressão  
Paz  
(011) 280-0545

## CONVITE

### VIDEOTECA SOF/ABVP

O SOF inaugura, em 29 de maio de 1993, às 16h00, uma videoteca pública, para atender os movimentos sociais da Zona Sul de São Paulo.

Além de ser especializada na questão da mulher, a videoteca apresentará trabalhos sobre meio ambiente, moradia, racismo e direitos humanos.

Na ocasião, o SOF e as mulheres da Zona Sul realizarão um encontro para discutir e elaborar propostas sobre o tema saúde da mulher. Essa atividade faz parte das ações do Dia Internacional de Luta pela Saúde da Mulher.

Participe dessa festa.

SOF- Sempreviva  
Organização Feminista  
Rua Engenheiro Tomás Wathely, 204  
- Santo Amaro - São Paulo (SP).  
Tel.: 521 98 22.

# CENTROS DE COMUNICAÇÃO E VIDEOTECAS PÚBLICAS

*De mãos dadas com outras entidades, a ABVP começa a ganhar espaços físicos do Oiapoque ao Chui*

**E**stabelecer parcerias não é, como parece à primeira vista, algo de novo no front. Várias empresas, públicas e privadas, além de órgãos e entidades, vêm fazendo esse tipo de casamento menos convencional e não tão radicalmente monogâmico. E, pelo visto, a experiência tem dado certo.

A ABVP também se dispôs a experimentar essa nova modalidade de vôo a dois, a quatro, a mil... E, com isso, já está alcançando bons resultados. Através do trabalho em parceria com outras entidades, a Associação deverá inaugurar, no primeiro semestre deste ano, dois Centros de Comunicação (CCs) no país. Esses espaços permitirão a ela ampliar de forma mais qualificada e permanente as políticas que já desenvolve nas áreas de capacitação, distribuição e informação. Além disso, se aprovada a Lei da Informação Democrática, com o acesso dos movimentos ao uso social do satélite, os CCs serão o primeiro estágio para a formação da futura rede de TVs comunitárias.

Os Centros já em vias de implantação são o da Região Sul, em Florianópolis, Santa Catarina, em parceria com a Associação Diálogo-Cultura e Comunicação e o da Região Centro-Oeste, junto com entidades do movimento popular e sindical. Depois disso, deverão ser implantados mais três CCs nas regiões norte, sudeste e nordeste, englobando assim todo o país.

Uma das linhas-mestras dos CCs será a incorporação de uma nova linha de atuação da ABVP, estimulando o apoio à produção. Os CCs atuarão em parceria com movimentos sociais, grupos organizados e entidades da sociedade civil que trabalhem na área da comunicação. O campo de atuação incluirá atividades de formação, documentação e pesquisa, além da produção propriamente dita. Os Centros também estarão aptos a fazer exibição de vídeos e animação cultural. Além disso, sediarão videotecas populares, um instrumento de apoio importante que estará à disposição dos usuários.

Os Centros serão gerenciados pelas Regionais da ABVP e terão, como meta, a auto-sustentação, através da receita a ser gerada pela prestação de serviços — com estabelecimento de preços acessíveis e diferenciados para o movimento popular.

Essa proposta de parceria será adaptada às condições específicas de cada regional.

A viabilização dos CCs se dará em duas etapas. Na

primeira — cinco Centros pioneiros, um por Regional —, a ABVP dará alguns equipamentos, cabendo aos parceiros fornecer o local e a infraestrutura. Na segunda, resultado do efeito multiplicador, a Associação fornecerá apenas o know-how.

## Mudando o olhar

Na trilha da consolidação de espaços físicos através de parcerias, também caminham as videotecas. Um projeto financiado pela Fundação Mac Arthur prevê a instalação de 22 videotecas (basicamente uma por estado), com equipamentos básicos, acervo e cursos de metodologia do uso do vídeo.

Além da possibilidade de auto-sustentação, essas videotecas têm ainda uma característica importante: não serão encaradas apenas como um espaço de empréstimo ou locação mas sim como pontos estratégicos para o desenvolvimento de um processo educativo. As videotecas terão caráter público, funcionando como espaço permanente de interação entre produtores e público.

Várias videotecas já estão em vias de implantação: a de Criciúma (SC), com o Cedip; a de Curitiba (PR), com o Movimento Popular de Mulheres; a de Braga (RS), com o DER-Fundep (Departamento de Estudos Rurais-Fundação de Desenvolvimento Educação e Pesquisa); a de São Paulo (SP), com o SOF (Serviço de Orientação à Família), a ser inaugurada em maio.

Com a formação desses espaços em todo o país, a distribuidora da ABVP em São Paulo funcionará apenas como ponto de venda de cópias. A sede não precisará mais fazer locações de vídeos para lugares distantes, um procedimento que tem se mostrado quase que impraticável, devido aos custos de correio. Outra função da distribuidora será incentivar e propor estratégias de distribuição num nível amplo, assessorar a implantação de novas videotecas, buscando sempre novos espaços.

Para apoiar esse processo de formação de acervos públicos, a ABVP está planejando a criação de um guia, com orientação e sistematização de experiências. O guia trará ainda informações como localização dos acervos existentes, indicação dos distribuidores, equipamentos básicos necessários, referências bibliográficas, etc.

# IV PLENÁRIA FORTALECE LUTA PELA DEMOCRATIZAÇÃO DA COMUNICAÇÃO

Márcio Vieira

---

*Plenária do Fórum mostrou que o movimento nacional pela democratização da comunicação está crescendo e ampliando sua base de apoio*

---

**A** IV Plenária Nacional do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação aconteceu nos dias 26, 27 e 28 de março, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro (RJ). Participaram cerca de 80 pessoas, sendo que 53 eram delegados representando 20 comitês estaduais e municipais e 20 entidades nacionais do Movimento Nacional pela Democratização da Comunicação.

O Movimento pela Democratização da Comunicação tem crescido bastante e ampliado a sua base de apoio institucional e social. Essa foi uma das poucas avaliações consensuais na IV Plenária Nacional. Mais de uma dezena de teses e documentos avaliando o movimento em nível nacional, as táticas e estratégias para este ano serviram como subsídios para os acalorados debates da plenária. Dois documentos-base acabaram aglutinando as posições diversas: o da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ) e o do Comitê pela Democratização da Comunicação de São Paulo. As divergências iam desde questões éticas até as estratégias e lutas que o Fórum deve adotar como prioritárias no próximo período e suas conseqüências para o movimento e para o país.

O esforço pelo consenso para escolher uma coordenação unida superou as diferenças e elegeu uma coordenação nacional com dezessete membros e uma executiva de cinco entidades.

## A unidade na diversidade

Fazem parte da Coordenação Nacional entidades ligadas aos trabalhadores da área de comunicação como FENAJ e a Federação Interestadual de Trabalhadores de Empresas de Radiodifusão e Televisão (FITERJ) e comitês estaduais de Democratização da Comunicação (RJ, SP, SC), que historicamente têm feito parte do Fórum e do Movimento; outras como a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) e Coletivo Nacional das Rádios Livres — que atuam na área específica da comunicação popular —, bem como entidades da sociedade civil e democrática, como a Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB). Além das entidades, notou-se, pela primeira vez, na plenária, a presença de partidos populares (PT, PDT, PC do B, PSB). Com o crescimento do Fórum, de sua representatividade,

diversidade e pluralidade social, é natural que surjam várias formas de ver e encaminhar as questões.

Durante os três dias, o Movimento aprofundou temas polêmicos e encaminhou lutas concretas, além de eger uma nova coordenação nacional. O Movimento aprovou, por consenso, a definição de democratização da comunicação como “um grau de assimilação, pelos sistemas de comunicação de massa e pela sociedade, num determinado contexto, de princípios e práticas de caráter pluralista e emancipatórios da cidadania, transformando essa luta num processo interminável”. Nesse sentido “é objetivo estratégico do Fórum a criação de instituições dentro e fora do Estado, reconhecidas ou não por ele, para aglutinar forças interessadas na luta e no processo de democratização”.

A IV Plenária discutiu também as múltiplas frentes de atuação e debates das quais o Fórum deve participar: a disputa institucional sobre legislação de comunicação (Lei da Informação Democrática e outras), a constituição do Conselho Nacional de Comunicação Social (previsto na Constituição e ainda não implantado), as concessões de radiodifusão, o uso das novas tecnologias (cabodifusão, etc.) e o apoio às lutas das rádios e TVs livres e comunitárias.

## A luta pela Lei da Informação Democrática

Uma das tarefas encaminhadas pelo Fórum, aprovada pela Plenária, é a luta pela aprovação da Lei da Informação Democrática (LID). Esse projeto de lei, assinado pelo deputado Zaire Rezende (PMDB-MG) está em tramitação no Congresso e é resultado de debates no Movimento pela Democratização da Comunicação junto à sociedade. A Plenária considerou que o projeto necessita ser aperfeiçoado. Abriu-se, então, novo processo de debate para subsidiar as negociações no Congresso, o qual ficará a cargo da nova Coordenação Nacional. A Plenária aprovou também o apoio a uma “quinzena de mobilização”, que ocorrerá em maio, ocasião em que as entidades ligadas a várias igrejas irão coordenar uma grande coleta de assinaturas em favor da aprovação da Lei da Informação Democrática.

---

Márcio Vieira é jornalista, coordenador estadual da ABVP em Santa Catarina e presidente do Diálogo - Cultura e Comunicação.

## O VÍDEO E SUA LINGUAGEM

Arlindo Machado

A recente polêmica sobre a possibilidade de uma “linguagem do vídeo” pode ser o indicador de um certo estágio de maturidade da comunidade dos *videomakers*. Ao herdar da televisão o seu aparato tecnológico, o vídeo acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios, uma certa facilidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação. Ainda hoje, o vídeo é largamente utilizado, em nível de massa, como mero veículo do cinema. Nesse sentido, a vídeo-arte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias. Mais recentemente, com a generalização da procura de uma “linguagem específica”, o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão, através do qual é possível forjar *discursos* sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo se sobrepõe lentamente à sua função mais elementar de registro.

Todavia, esse progresso pode ser enganoso se não soubermos entender corretamente o que chamamos de “linguagem” no universo das formas audiovisuais. Na verdade, o nome não é muito adequado para se dar conta dos processos de articulação de sentido que ocorrem no vídeo. O termo “linguagem”, de inspiração lingüística, pode dar idéia de um parentesco enganoso com as chamadas *línguas naturais*, de extração verbal, e isso pode dar origem a uma compreensão equivocada do vídeo enquanto sistema signifiante ou enquanto processo de comunicação. Muitas vezes, fala-se em “linguagem”, nos meios audiovisuais, num sentido puramente *normativo*. Quantas vezes já não ouvimos dizer, a propósito de certos trabalhos, que “isso não é vídeo, é cinema?”. Em nome de um conceito de linguagem nem sempre bem assimilado, condenam-se certos trabalhos, por considerá-los pouco adequados às “especificidades” do meio, ou se valorizam outros, supondo que exploram com eloquência essas mesmas “especificidades”. Mas o vídeo poderia ter-se consolidado culturalmente e se implantado tão profundamente



na vida social se tivesse se restringido a explorar apenas as suas especificidades?

Ora, as regras de formar, no universo do vídeo, não são tão exatas e sistemáticas como nas línguas naturais. A gramática do vídeo, se existir, não tem o mesmo caráter normativo da gramática das mensagens verbais. Em português, dizemos que o predicativo deve concordar em gênero e número com o sujeito a que se refere. Não posso dizer, por exemplo, “Maria está bonitos” e quem fala dessa maneira corre o risco de não se fazer entender. No entanto, quando digo que uma imagem videográfica deve ter um recorte fechado, deve tender sempre ao primeiro plano, essa afirmação tem apenas um valor indicativo, não é uma regra absoluta e o seu peso real vai depender da idéia geral que o *videomaker* quer desenvolver. Um plano geral, excessivamente aberto, não é considerado uma boa imagem de vídeo, porque tende a desmaterializar as figuras que estão representadas, mas, se o *videomaker* visa justamente produzir um efeito de despersonalização das figuras, o recurso é perfeitamente cabível. De qualquer forma, nunca se pode dizer que o recurso esteja “errado”, pois não existe, em lugar algum, uma tábua de valores, uma gramática normativa estabelecendo o que se pode e o que não se pode fazer em vídeo.

O americano Richard Serra, o espanhol Antonio Muntadas e o português Melo e Castro produziram vídeos em geradores de caracteres, nos quais constam apenas *textos* para serem lidos. Acaso poderíamos dizer que tais trabalhos são estranhos à especificidade do vídeo? No entanto, sabemos que uma das conquistas mais interessantes da vídeo-arte foi justamente a recuperação do texto verbal, a sua inserção no contexto da imagem e a descoberta de novas relações significantes entre códigos aparentemente tão distintos. O gerador de caracteres, não o esqueçamos, é uma invenção da tecnologia do vídeo. Com ele, é possível construir textos iconizados, ou seja, textos que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica.

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja justamente o ponto-chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua "especificidade", se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. Com exceção de certos trabalhos pioneiros e já envelhecidos da vídeo-arte, que consistiam apenas na exploração de efeitos de *feedback* de vídeo, e que hoje poderíamos considerar exemplares raros de *vídeo puro*, a mídia eletrônica opera numa fronteira de intersecção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou de homogeneidade.

Ademais, no terreno dos modernos meios audiovisuais, "linguagens" não são nunca fenômenos naturais, como são ou parecem ser (mas isso também é um assunto muito controverso) as línguas chamadas "naturais", de extração verbal. Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socio-econômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas de uma época ou lugar.

Isso que hoje nós chamamos, por exemplo, de a "linguagem" do cinema — um tipo de construção narrativa baseada na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das

regras de continuidade — é o resultado de opções estéticas e de pressões econômicas que se deram na primeira década do século, quando a geração de Griffith surgiu no cenário. Para que o cinema deixasse de ser apenas uma diversão popular barata, restrita aos cinturões industriais das grandes cidades, e se convertesse numa próspera indústria cultural, para que ele pudesse atrair um público novo, mais sofisticado e sólido economicamente, era preciso que fosse capaz de alinhar-se às artes nobres do período: o romance e o teatro oitocentistas. A "revolução" a que o nome de Griffith está associado não consistiu em outra coisa que num empenho no sentido de traduzir para o cinema as estruturas narrativas do teatro ou do romance do século XIX; daí a tese radical de Noël Burch (1978, p. 227), segundo a qual o que a geração de Griffith promove é "a gestação de um gênero literário no interior do cinematógrafo" e não a "descoberta" de uma linguagem própria para o cinema. Mas as conquistas obtidas por Griffith e por seus contemporâneos foram tão eficazes para a nascente indústria cinematográfica, implantaram-se com tal poder para as gerações posteriores e se estratificaram tão solidamente no seio da cinematografia, que é difícil deixar de encará-las hoje como "naturais", assim como é difícil imaginar como poderia o cinema ser praticado diferentemente, segundo uma "gramática" diversa. No entanto, poderia. E de fato o pode, em certas circunstâncias históricas privilegiadas, notadamente com a escola soviética dos anos 20 (Dovjenko, Vertov, Eisenstein), que foi capaz de construir um grande cinema sem cumprir praticamente nenhum dos cânones da "gramática" griffithiana (Burch, 1979, pp. 77-96).

O vídeo surge num contexto histórico um pouco diferente do cinema. Quando ele começa a ser praticado, em meados dos anos 60, a crença inocente numa gramática "natural" ou "específica" para os meios audiovisuais já se encontrava em decadência, subvertida, de um lado, por uma explosão criativa em todos os terrenos e direções e, de outro, pela proliferação incontrolável de práticas autônomas, independentes ou alternativas, que se contrapunham aos modos consolidados de produção simbólica. Mesmo o modelo griffithiano de cinema, que havia se imposto sobre a produção dominante durante cerca de cinquenta anos, como uma espécie de estrutura básica do aparato significante, começa a ser questionado e negado por várias frentes renovadoras, tais como a *nouvelle vague* francesa, o *underground* norte-americano e os cinemas novos que estouram como pipoca em várias partes do mundo. No terreno específico do vídeo, a vídeo-arte, de um lado, e as alterna-



tivas militantes ou comunitárias, de outro, experimentaram soluções de linguagem francamente opostas aos modelos praticados nos canais televisuais, estes próprios também já bastante diversificados e híbridos. Por essa razão, a questão de uma linguagem “natural” ou “específica” para o vídeo nunca encontrou um terreno muito fértil para germinar, e se alguém tentasse enfrentá-la com seriedade muito breve se desencorajaria diante da descomunal diversidade das experiências.

Enfim, é preciso considerar também que, no universo das formas audiovisuais, o estatuto da significação está intimamente ligado à proposta “estética” da obra. Isso quer dizer que, num meio de expressão como o vídeo, os quesitos relativos à linguagem (ou seja, os recursos de expressão, as regras de utilização e combinação dos elementos imagéticos) e as questões mais amplas relativas à intervenção artística (renovação das formas, estilo, *background* ideológico, *Weltanschauung*) encontram-se tão profundamente imbricados que não é possível, senão à custa de uma violência contra a obra, separá-los ou tratá-los como entidades distintas. Se for possível falar em “códigos” videográficos, eles não se dão jamais com a mesma consistência ou com a mesma estabilidade das linguagens verbais. Na verdade, aquilo que chamamos de “linguagem”, no tocante às formas audiovisuais, é já um produto ou um aspecto da invenção artística (cf. Metz, 1971, p. 11). Uma semiótica das formas videográficas deve, portanto, ser capaz de dar conta desse fundamental hibridismo do fenômeno da significação na mídia eletrônica, da instabilidade de suas formas e da diversidade de suas experiências, sob pena de reduzir toda a riqueza do meio a um conjunto de regras esquemáticas e destituídas de qualquer funcionalidade.

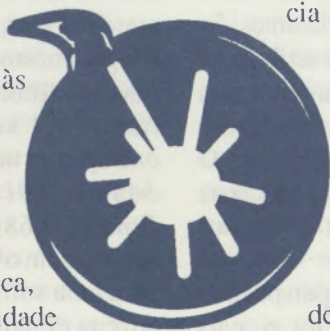
Mas o vídeo é também um fenômeno de *comunicação* e aqui a discussão fica um pouco mais complicada. Nele, uma mensagem é transmitida de uma comunidade de produtores ou emissores a uma comunidade de consumidores ou receptores. Na verdade, o vídeo tende a se disseminar de uma forma processual e não-hierárquica no tecido social e isso acaba por confundir os papéis de produtores e consumidores, donde resulta, pelo menos nas experiências mais bem-sucedidas, um processo de troca e de diálogo pouco comum em outros meios. De qualquer forma, se a comunicação se dá em alguma instância, é porque certas estruturas significantes são inteligíveis a todos, sejam eles emissores ou receptores, ou porque todos são sensíveis a elas. Algo, portanto, se transmite através do vídeo e esse algo só se transmite porque o vídeo deve operar com certas formas e certos modos de articulação que são comuns a todos os implicados no processo de comunicação. Esse algo que se transmite, mesmo não sendo rígido

como uma lei, nem estável como uma língua natural, é suficientemente sistemático para garantir a eficácia da comunicação e a inserção do meio como um canal de expressão dentro de uma sociedade. Podemos chamar a isso *linguagem* ou *sistema significante*, como se queira, desde que tenhamos em mente que se trata, como se costuma dizer na física contemporânea, de um *sistema caótico*, ou seja, um sistema que manifesta coerência em cada obra particular, mas não tem valor universal ou normativo, não pode ser reduzido a um conjunto de leis básicas de articulação, quando muito apenas a um repertório geral de tendências.

### Metáforas, Metonímias

Uma vez que se trata de identificar tendências, podemos detectar pelo menos três tendências gerais que se impõem no universo do vídeo com predominância cada vez maior. Em primeiro lugar e como já nos havíamos referido no início, a imagem de vídeo — pelo menos a *atual* imagem de vídeo, aquela que é obtida nos níveis atuais de tecnologia — tem uma definição precária, em consequência do número de linhas de varredura que ela comporta. Trata-se de uma imagem inadequada para anotar informações abundantes, uma imagem que não aceita detalhamentos minuciosos e onde a profundidade de campo é continuamente desmantelada pelas linhas de varredura. O vídeo é uma tela de dimensões pequenas, entendendo-se por tal uma tela em que se pode colocar pouca quantidade de informação, já que há sempre o perigo de que uma imagem demasiado abundante se dissolva na chuva de linhas de varredura. Multidões em plano geral são motivos pouco adequados ao vídeo, assim como são inadequados os cenários amplos e decorações muito minuciosas, pois todos esses motivos se reduzem a manchas disformes quando inseridos na tela pequena.

Em decorrência da baixa definição da imagem videográfica, a maneira mais adequada e mais comunicativa de se trabalhar com ela é através da decomposição analítica dos motivos. A imagem eletrônica, por sua própria natureza, tende a se configurar sob a figura da *sinédoque*, em que a parte, o detalhe, o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. Decorre daí que o recorte mais adequado para ela é o *primeiro plano (close up)*. A baixa definição e a precariedade da profundidade de campo impedem o aproveitamento de quadros abertos e a ocorrência de paisagens amplas. Isso não quer dizer evidentemente que só possam existir primeiros planos no vídeo, mas que aí todos os planos tendem para o recorte fragmentário e fechado cujo modelo é dado pelo primeiro plano. Por



conseqüência, o vídeo tem de limitar o número de figuras que aparecem a um só tempo na tela e trabalhar sempre em espaços pequenos. E do mesmo modo que a composição do quadro tem de ser a mais despojada possível, os cenários não podem parecer excessivamente realistas, nem ostentar preenchimentos minuciosos; eles devem apontar para a síntese ou para o esquema. Em resumo, podemos dizer que o vídeo tende a operar uma limpeza dos “códigos” audiovisuais, até reduzir a figura ao seu mínimo significante (Machado, 1988, pp. 45-50).

Isso tudo quer dizer que, por suas próprias condições de produção, o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por conseqüência, bem menos realista que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico. O campo visual extremamente fechado do quadro videográfico torna visível o recorte, suprime a profundidade de campo e faz desintegrar a homogeneidade da cena perspectiva clássica. Trata-se de um quadro que pouco dá a ver como significação “primeira”, como reflexo especular puro e simples e que, inversamente, estimula o trabalho de “leitura” da articulação dos planos e força a emergência daquilo que Eisenstein chamava de “olho intelectual”, o olho sensível às estruturas significantes. Se o quadro se esvazia, se o seu conteúdo tende à estilização ou à abstração, a significação migra necessariamente para fora de seus limites, ou seja, para a relação entre um quadro e outro, para os processos de articulação de sentido. O vídeo solicita montagem eloqüente, uma montagem capaz de produzir sentido através da justaposição de planos singelos.

Na verdade, o vídeo aponta para a mesma perspectiva da *montagem intelectual* de que Eisenstein foi o mais ardoroso defensor no terreno do cinema. Os princípios dessa modalidade de montagem, Eisenstein os foi buscar no modelo de escrita das línguas orientais. A língua chinesa, por exemplo, trabalha basicamente com *ideogramas*, que são sobrevivências estilizadas de uma antiga escritura pictórica, uma escritura que faz articular imagens para produzir sentidos. Essa língua representava um desafio para Eisenstein: ela não tinha nenhum rigor, era destituída de flexão gramatical e, por ser escrita em forma semi-pictórica, não contava com signos para representar conceitos abstratos. Como puderam então os chineses, com base em uma escritura “de imagens”, construir

uma civilização tão prodigiosa? A resposta está no mesmo processo empregado por todos os povos antigos para construir seu pensamento, ou seja, no uso das *metáforas* (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das *metonímias* (transferência de sentido entre imagens). Nas línguas

ocidentais, as palavras designam diretamente os conceitos abstratos; no chinês, entretanto, pode-se chegar ao conceito por uma via inteiramente outra: operando combinações de sinais pictográficos, de forma a estabelecer uma relação entre eles. Por exemplo: para anotar o conceito de “amizade” a língua chinesa combina os pictogramas de “cão” (símbolo de fidelidade) e de “mão direita” (com a qual se cumprimenta o amigo). Cada um desses sinais isoladamente se refere apenas a uma “amizade” particular; a combinação dos dois, entretanto, faz com que o signo resultante designe a “amizade” em geral (Ivanov, 1985, pp.221-35; Granet, 1968, p.43).

Esse é justamente o ponto de partida da montagem intelectual de Serguei Eisenstein: uma montagem que, partindo do “primitivo” pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, através de processos de associação, chega-se à idéia abstrata e “invisível”. Inspirado nos ideogramas, Eisenstein acreditava na possibilidade de se construir conceitos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos, sem passar necessariamente pela narração, e chegou mesmo a realizar algumas experiências nesse sentido, em filmes como *Oktiabr* (*Outubro*, 1928) e *Staroie i Novoie* (*O Velho e o Novo*, 1929). Mas o mais belo exemplo de montagem intelectual que o cinema nos legou está em *2001: a Space Odissey* (*2001: uma Odisséia no Espaço*, 1968), notadamente naquele corte preciso, que faz saltar de um osso jogado ao ar por um macaco pré-histórico para uma sofisticada espaçonave, sintetizando quase uma dezena de milênios de evolução tecnológica do homem. Esse exemplo eloqüente mostra como um idéia nasce a partir da pura materialidade dos caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades individuais de seus constituintes (Machado, 1982, pp. 61-4).

O projeto eisensteiniano da montagem intelectual teve pouco sucesso no cinema. A imagem ampla de alta definição, associada às condições psicológicas particulares da sala escura, convidava mais propriamente ao ilusionismo, ao efeito de realismo da fotografia e à narrativa transparente com abertura para a projeção e para a identificação. No grosso de sua produção, o cinema preferiu contar histórias à maneira da literatura do século XIX. O tempo demonstrou que as idéias de Eisenstein para um espetáculo audiovisual de conceitos e de sensações eram mais adequadas ao vídeo do que ao cinema. A imagem do vídeo, estilizada, reduzida ao essencial, pede um tratamento significativo em nível sintagmático, pede que se pense a articulação dos planos como um trabalho de escritura, uma escritura de imagens, à maneira do ideograma chinês. Poucos *video-*





makers, entretanto, se deram conta até agora da familiaridade entre o método “metonímico” de seu particular trabalho de produção de sentidos e o projeto eisensteiniano de um cinema “metafórico”. Mas se atentarmos para exemplos como o *scratch video* britânico, certas *collages* em nível do efeito *zapping* da televisão (como os de Antonio Muntadas e de Dara Birnbaum) e alguns procedimentos utilizados em programas alternativos como *Paper Tiger Television* (no canal de acesso público do Manhattan Cable de Nova York), em que se lança mão de imagens da televisão para produzir montagens críticas, que dão novos significados à iconografia ordinária da tela pequena, veremos que basicamente é o método de Eisenstein que está a operar. O mesmo pode ser dito de certos trabalhos não-narrativos (mas a grande maioria da produção videográfica não tem caráter narrativo), em que a inexistência de uma história para amarrar os planos conduz os realizadores a imaginar associações mais complexas e mais abstratas, conforme se pode constatar, por exemplo, na obra do norte-americano Doug Hall e do chileno Juan Downey.

Algumas verificações: *Storm and Stress* (1986), impressionante trabalho de Doug Hall inspirado no conceito de *Sturm und Drang* que marcou o romantismo alemão do século XIX, coloca em conflito duas forças igualmente devastadoras, que atormentam o sono de nossos contemporâneos: as da natureza e as da tecnologia. Tempestades marcadas por raios fulminantes, ciclones capazes de varrer uma cidade ou incêndios que devoram uma floresta inteira são alinhavados como imagens do avanço tecnológico forjado pelo homem, seja no sentido de domar a natureza, seja no sentido de superar a sua força e o seu poder. Uma descarga elétrica produzida por uma tempestade ressurgente em seguida simulada artificialmente através de uma bobina de Tesla instalada em laboratório industrial. Espécie de ensaio sem palavras, *Storm and Stress* discute esse misto de terror e deslumbramento que marca a experiência do homem contemporâneo diante da liberação de forças cada vez mais poderosas, graças ao conflito e/ou colaboração entre o homem e a natureza. Numa outra perspectiva, Antonio Muntadas realiza em *Media Ecology Ads* (1982) uma espécie de anticomercial ou anti-spot publicitário, para “convidar o espectador a refletir e interrogar sobre as normas ‘invisíveis’ da linguagem televisual padronizada quanto ao uso do tempo, da narração e do fluxo de informações” (Bonet, 1988, p. 66). Numa das partes desse trabalho, vemos apenas um chuveiro despejando um grande fluxo de água, enquanto o gerador de caracteres faz correr dos dois lados dessa imagem, em alta velocidade, palavras isoladas tais como *slow, down, images, making, money, media, consume*, etc. Mas a velocidade com que as palavras correm na tela compromete a sua inteligibilidade, tornando impossível a sua leitura e a sua inter-relação. À medida que o vídeo evolui, o fluxo de água que cai do chuveiro vai

sendo controlado e a velocidade das palavras diminui, permitindo a leitura e a interpretação dos vocábulos. Dessa forma, Muntadas realiza algo assim como uma intervenção “ecológica” na paisagem da mídia, permitindo visualizar, ao mesmo tempo, o seu modo de funcionamento e a sua inserção industrial.

Há, todavia, uma grande diferença entre o processo apontado por Eisenstein e a sua continuidade no terreno do vídeo. O cinema conceitual, tal como imaginado pelo cineasta russo, é um projeto de natureza cartesiana e visa um controle o mais restrito possível dos significados, enquanto a sua expressão videográfica se dá numa perspectiva mais anárquica e polissêmica. Há mesmo um trabalho que tematiza essa característica do vídeo no âmbito da metalinguagem: trata-se de *Information Withheld* (1983). Nessa obra, o realizador Juan Downey explora vários níveis diferentes de associações conceituais, desde as mais simples e unívocas até as mais bizarras e inesperadas, evocadoras de leituras múltiplas, demonstrando, entre outras coisas, que a *ambigüidade* é uma característica intrínseca de meios audiovisuais mais complexos. Demonstra também que a interpretação dos jogos associativos é sempre função do contexto cultural em que ocorre: a imagem de um grupo de nômades egípcios associada à imagem de um desfile de modas exibindo roupas ocidentais em estilo árabe pode ser decodificada diferentemente se o público espectador é árabe ou europeu. Nesse sentido, Downey explora algo assim como uma economia dos meios videográficos, ao mesmo tempo em que estuda as suas relações com o universo inteiro dos signos visuais, dos sinais de tráfego à obra pictórica de Michelângelo.



## Processos

Uma segunda tendência que se verifica na prática generalizada do vídeo é a *estrutura circular e reiterativa* de sua forma sintagmática. Ao contrário do cinema, que exige o concurso da sala escura como condição fundante do ilusionismo e que, em consequência disso, dirige todos os olhares para um único ponto luminoso do espaço — a tela onde são projetadas as imagens —, o vídeo em geral ocorre em espaços iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o permanentemente. Ademais, o espectador de cinema executa um ato deliberado de comprar um ingresso e se introduzir na sala escura com a finalidade exclusiva de assistir a um filme, enquanto o espectador da imagem eletrônica é, em geral, um espectador involuntário, que se

encontra “de passagem” no espaço da exibição, que chega depois que o espetáculo já começou e que provavelmente já terá se retirado antes que ele se acabe, conforme o modelo do telespectador “passeando” pelos canais televisuais com seu controle remoto, mas também o do transeunte de um aeroporto ou de uma estação de metrô, momentaneamente fisgado pela tela de um circuito fechado de TV. Tem-se tentado, em várias instâncias diferenciadas, montar salas permanentes de exibição de vídeo, segundo o modelo da sala cinematográfica, mas raramente a idéia se concretiza com sucesso, porque o vídeo se presta muito pouco ao mesmo tipo de recepção cativa do cinema e, por outro lado, o espectador de vídeo em geral resiste a se dirigir a um espaço público de exibição, sobretudo quando ele pode levar a fita para ver em casa ou assistir

diretamente na televisão. Tudo isso quer dizer que a atitude do espectador em relação à mensagem videográfica é não apenas eventual e acidental como também, na maioria das vezes, dispersiva e distraída. Por fim, é preciso considerar também que o equipamento de videocassete possibilita a manipulação: pode-se

assistir a uma fita na ordem que o espectador preferir, pulando os trechos que ele considerar desnecessários e, em alguns casos, até mesmo reeditando o trabalho, acrescentando ou eliminando partes.

Diante dessas contingências, a produção videográfica se vê permanentemente estrangida a levar em consideração as condições de recepção e essa pressão acaba finalmente por se cristalizar em forma expressiva. Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o espectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. O vídeo logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*. Se o trabalho se destina à exibição em televisão — canal, aliás, mais adequados ao produto videográfico — há que considerar também a incorporação do *break* à estrutura da obra. O *break* — “intervalo comercial” — não é apenas uma formatação de natureza econômica, imposta pelas necessidades de financiamento na televisão comercial; ele tem uma função organizativa mais precisa, que é garantir, de um lado, um momento de “respiração” para absorver a dispersão (ninguém suportaria, por exemplo, uma ou duas horas de debate na televisão

sem intervalos) e, de outro, explorar “ganchos” de tensão que possam despertar o interesse da audiência, conforme o modelo do corte com *suspense*, explorado na técnica do *folhetim*. Por fim, resta a considerar ainda que um produto videográfico é tanto mais rico de conseqüências quanto mais a sua estrutura se mostra aberta à intervenção do espectador, quanto mais solicita o concurso deste último para colocar em ação a máquina articulatória de sentidos, em alguns casos até mesmo com a manipulação física da fita ou dos equipamentos.

Numa palavra, a arte do vídeo tende a se configurar mais como *processo* do que como *produto* e essa contingência reclama um tratamento semiótico fundamentalmente descontínuo e fragmentário. Isso certamente traz conseqüências também em nível da “leitura” operada pelo receptor. Nada garante que este último seguirá o mesmo percurso de associações sugerido ou imaginado pelos realizadores: há uma certa margem de autonomia na “leitura” efetuada pelo espectador, que torna inclusive inúteis quaisquer tentativas mais ambiciosas de *controlar* a mensagem dentro de limites muito definidos. Nesse pormenor, aliás, a montagem videográfica se distingue nitidamente da montagem intelectual de Eisenstein, no sentido de que os resultados, em nível de significação, são bem menos controláveis do que o podem ser no cinema.

### Metamorfoses

A terceira grande tendência manifestada na esfera do vídeo diz respeito à *metamorfose* da imagem. O cinema, exceto apenas nas suas experiências limítrofes, sempre esteve entravado por um certo pudor, um receio de intervir sobre a imagem, como se a manipulação do quadro cinematográfico representasse alguma espécie de sacrilégio que se devesse evitar a qualquer custo. André Bazin (1981, pp. 63-80) foi o principal arauto dessa idéia já envelhecida de que a função do cineasta é lançar um olhar sobre o mundo e respeitar, sem interferências, a revelação obtida pela câmera. Mas a imagem eletrônica, a rigor, não nos dá “revelação” alguma. Na verdade, ela nem mesmo conta com os traços materiais da imagem cinematográfica. Ela é uma virtualidade, que desponta apenas quando invocada por alguma máquina de “leitura”, atualizadora de suas potencialidades visíveis. O seu suporte, entretanto, não mostra imagem alguma: ele é opaco e vazio a um olhar desaparelhado. A nossa relação com o vídeo é uma relação sempre necessariamente mediada, sempre atravessada por aparelhos, pois falta à imagem eletrônica *substância*: ela é um fluxo de corrente elétrica e, como tal, não pode ser tomada nas mãos, como se toma um plano cinematográfico. Ademais, isso que nós chamamos de “imagem” no universo do vídeo nem é mais uma representação pictórica no sentido exato do termo, ou seja, uma inscrição no

espaço. A rigor, em cada intervalo mínimo de tempo, não há propriamente uma imagem na tela, mas um único *pixel* aceso, um ponto elementar de informação de luz. A imagem completa — o quadro videográfico — não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto no tempo. Ao contrário de todas as imagens anteriores, que correspondiam sempre a uma inscrição no espaço, à ocupação de um quadro, a imagem eletrônica é mais propriamente uma *síntese temporal* de um conjunto de formas em mutação.

Fluxo de corrente elétrica, a imagem videográfica encontra-se permanentemente sob ameaça de pulverização e basta sempre muito pouco para que ela seja dissolvida, devolvida à sua condição fundante de linhas e pontos luminosos sobre a superfície da tela. Se há algo que marca profundamente essa imagem é a sua extraordinária capacidade de metamorfose: ela está sujeita a todas as transformações, a todas as anamorfoses e a todas as distorções, bastando para isso alguns ajustes de circuitos. Pode-se nela intervir infinitamente, subverter os seus valores cromáticos ou os seus níveis de luminância, recortar suas figuras e inseri-las umas dentro das outras, através de recursos como o *chroma key*, gerando paisagens híbridas e exóticas, a meio caminho entre o surrealismo e a abstração. Havendo recursos de pós-produção, sobretudo através de máquinas de efeitos digitais, não há então limites para a fantasia dissolvente do *videomaker*: pode-se silhuetar as figuras, linearizá-las, preenchê-las com massas de cores, alongá-las, comprimi-las, torcê-las, multiplicá-las ao infinito, submetê-las a toda sorte de suplícios, para depois restituí-las novamente, devolvê-las ao estado de realismo especular. Diferentemente das imagens fotográficas e cinematográficas, rígidas e resistentes em sua fatalidade figurativa, a imagem eletrônica resulta muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar. Não por acaso, essas suas características anamórficas possibilitaram à vídeo-arte, nos anos 60 e 70, retomar o espírito demolidor e desconstrutivo das vanguardas históricas do começo do século e aprofundar o trabalho de rompimento como os cânones pictóricos herdados do Renascimento.

O que isso tudo tem a ver com a nossa discussão sobre a “linguagem” do vídeo? Mais do que pode parecer à primeira vista. A imagem do vídeo, fluida, ruidosa, escorregadia e infinitamente manipulável, não autoriza um tratamento em nível da mera referencialidade, em nível do registro documental puro e simples. O efeito de real não se dá no vídeo com a mesma transparência e inocência com que ocorre na fotografia ou no cinema. Pelas suas próprias características, a arte do vídeo se presta muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homológica do “real”. Pelo contrário, se a “realidade” comparece em alguma instância na atividade videográfica, ela se dá como decorrência de um trabalho de “escritura”. As

anamorfozes e dissoluções de figuras, os imbricamentos de imagens através do *chroma key*, a inserção de textos escritos ou falados, os efeitos de edição ou de *collage*, os jogos das metáforas e das *metonímias* não são meros artificios de valor decorativo; eles constituem, antes, os elementos de articulação do vídeo enquanto sistema de expressão. As regras dessa articulação cada realizador as inventa, com base em seus próprios critérios de comunicação e de funcionalidade. O que importa, porém, é extrair daí a conclusão de que o vídeo, dentre todas as artes figurativas, é a que menos manifesta vocação para o documento ou para o “realismo” fotográfico, impondo-se, em contrapartida, como intervenção gráfica, conceitual ou, se quiserem, “escritural”: é uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão.

Tudo o que apontamos aqui, voltamos a repetir, são tendências gerais da arte do vídeo, mas não configuram necessariamente leis universais, às quais o *videomaker* deva se subordinar obrigatoriamente. Aliás, essas tendências todas não fazem outra coisa que confirmar, endossar, ou cumprir as “possibilidades” do aparato técnico do vídeo, as “possibilidades” abertas pela câmera eletrônica, pelas ilhas de edição e pelas máquinas de pós-produção. Mas nada nos obriga a nos colocar dentro dos limites do aparato técnico. O que faz um verdadeiro criador é justamente subverter a função da máquina, manejá-la no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até possamos concluir que um dos papéis mais importantes do vídeo alternativo seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica do instrumento, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas de enunciação, reinventando, em contrapartida, a sua função e as suas finalidades. As obras verdadeiramente fundantes e verdadeiramente independentes, ao invés de simplesmente se subordinarem às “possibilidades” significantes de determinado meio, redefinem inteiramente a nossa maneira de produzir e de nos relacionar com esse meio. Longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo padronizado de se comunicar, por uma “linguagem” no sentido restritivo do termo, cada obra, na verdade, reinventa a maneira de se apropriar de uma tecnologia enunciativa como o vídeo. Nesse sentido, as “possibilidades” dessa tecnologia estão em permanente mutação e crescem na mesma proporção de seu repertório de obras.

---

**ARLINDO MACHADO** é professor responsável pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e autor de *A Ilusão Especular e A Arte do Vídeo* (ambos editados pela Brasiliense).

Texto reproduzido da Revista USP, nº 16 (dez/jan/fev, 92/93), com autorização do autor.

## DA SERRA PARA A SELVA E PARA O MUNDO

Cristiana Tramonte

*A TV comunitária de Sicuani quer se comunicar com o mundo*

No ano de 1975, na localidade de Sicuani, no Peru, um acontecimento, no mínimo bizarro, deu o pontapé inicial para que a comunidade se integrasse ao mundo. Alguns militares, com família residindo na cidade, apresentaram Sicuani com um canal de TV municipal. Inicialmente, ocorreu o previsível: ninguém sabia manipular o equipamento, que ficou muito tempo guardado, intocado. A proximidade da Copa Mundial de Futebol acendeu o desejo da população local de assistir aos jogos pela TV. Assim, o equipamento foi retirado da embalagem. Ao mesmo tempo, um locutor da rádio local convocou a comunidade para se unir em torno do objetivo de ter seu próprio canal de TV. A população se mobilizou a fim de abrir uma estrada e colocar a antena no morro mais alto da região. Com o pretexto inicial do futebol, nasceu a TV comunitária de Sicuani.

### Invertendo o processo

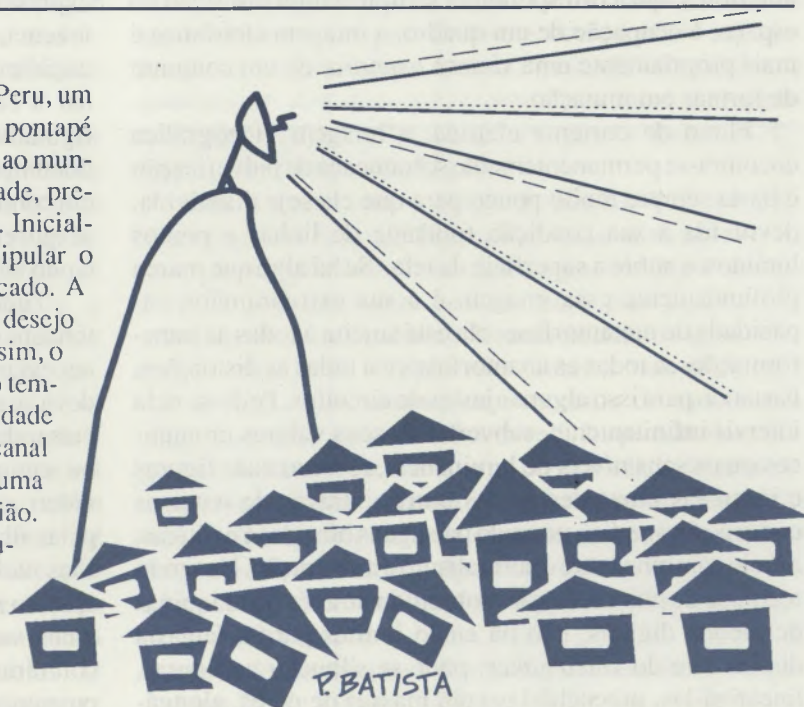
Estabelecida a TV, o Centro de Comunicação e Difusão Andina, da Igreja de Sicuani, fez um convênio com o município a fim de produzir um informativo popular.

O Centro desenvolve, em conjunto com entidades populares, programas para agricultores, trabalhadores urbanos e organizações de mulheres. Num desses programas, por exemplo, a organização auxilia os chamados "lavadores do ouro" em denúncias sobre as más condições de vida e trabalho. Também atua em conjunto com a Organização de Enfermos de Uta, uma doença de pele que atinge os trabalhadores da selva. Na área da comunicação popular, a proposta do Centro cresceu, tornando-se uma necessidade vital para a população de Sicuani.

Atualmente, existe a Rede Distrital de Antenas Parabólicas constituída de quinze municípios ao redor de Sicuani que adquiriram antenas para ver transmissões de fora, além de câmeras e gravadores a fim de produzir programas locais. São feitas gravações nas comunidades, e o material é editado numa fita que resume, semanalmente, os acontecimentos mais significativos da região. Na produção desses programas trabalham jovens que falam castelhano e quéchua (idioma indígena local).

### Sintonizando o mundo

O processo de aquisição, valorização e utilização da



TV comunitária em Sicuani merece destaque. Em primeiro lugar, pela preocupação de sintonia com o mundo que a população demonstra, tanto no sentido de transmitir seus programas quanto no de se inteirar do que ocorre fora. Educadores, como Emma Yep Calderón, que atuam no Centro de Comunicação e Difusão Andina, vêem a questão da identidade cultural não como resultado do isolamento e da "preservação" da cultura local, mas como intercâmbio com o mundo. Sem esquecer do importante papel que os meios de comunicação, no caso o rádio e a TV, cumprem nesse sentido.

Em segundo lugar, está a capacidade demonstrada pelos educadores e pela população de inverter os processos tradicionais de dominação. O município ganhou o equipamento dos militares e a comunidade inverteu seu uso, potencializando-o socialmente. Aproveitou a tecnologia das antenas parabólicas para se alimentar com informações e divulgar sua experiência para outros.

"Falta ainda articular a problemática local com as mais amplas. É função do rádio e da TV romper o localismo", diz a educadora Emma Yep Calderón. "A integração pode potencializar a articulação. Os meios de comunicação devem ajudar a descobrir pontos em comum de integração entre os moradores da selva e os da serra e destes com outros que vivem situações similares", finaliza.

# AUTOGESTÃO, MODERNIDADE E IDENTIDADE CULTURAL

*Villa El Salvador: das areias de um deserto improdutivo e hostil, emerge uma proposta humanitária e democrática*

Um terremoto ocorrido nos anos 70, em Huaraz, Peru, fez com que várias povoações, como Puirá, Cajamarca, Chicayo e Muancayo desaparecessem. Populações desses e de outros locais do Peru migraram para a capital, Lima, em busca de melhores condições de vida. Assim começa a história de Villa El Salvador.

Em maio de 1971, ocorreram as primeiras invasões em Pamplona Alta, perto de Monte Rico, a zona mais rica de Lima. As populações deslocadas pelo terremoto começaram a ocupar, organizadamente, terrenos de propriedade privada, carregando bandeiras peruanas e toda a sua vontade de sobreviver.

Durante as ocupações houve muitos conflitos, com repressão policial. A Igreja interveio, e a população — cerca de 100 mil pessoas — foi transferida para imensos arenais, “onde não havia nada, só areia, como um imenso deserto”, como diz Elisabeth Ubellies Ramíres, uma das participantes da ocupação, hoje educadora comunitária.

## Organização e comunicação, renascendo do pó

Esses arenais, antes áridos e improdutivos, agora acolhem 300 mil pessoas, das quais 76% são jovens com até 25 anos. Criou-se nesse local a Comunidade Urbana Autogestionária de Villa El Salvador, com 80 grupos residenciais. Essa comunidade é governada por um comitê executivo eleito, que busca implantar uma proposta de autogestão e levar à frente o Plano Integral de Villa El Salvador. Tal plano inclui, por exemplo, a preocupação de desenvolver o parque industrial, com fábricas que gerem empregos, e o setor agropecuário, visando a produção de energia para o desenvolvimento de plantas, invernaderos, gado, etc. Mostra ainda preocupações em termos culturais e educacionais. Especificamente na área de educação, existe a Escola com Educação Alternativa, uma proposta que contou com o apoio do educador brasileiro Paulo Freire. Em termos culturais, os planos incluem um intercâmbio de experiências até mesmo com países da Europa.

Dentro dessa perspectiva, em 1974, nasceu o Centro de Comunicação Popular de Promoção e Desenvolvimento de Villa El Salvador. O Centro tinha como objetivo desenvolver uma comunicação de forma horizontal, através de pequenas oficinas: imagem fixa, publicações, canto, teatro, rádio, etc. A idéia era, através do trabalho de comunicação, buscar o desenvolvimento e a discussão dos problemas locais para o exercício da democracia nas assembléias e demais instâncias deliberativas do grupo. Segundo Elisabeth Ubellies Ramíres, comunicadora que atua no

Centro, “a perspectiva educacional sempre foi a reflexão a partir do local, buscando compreender a dimensão nacional e internacional, além de criar educadores comprometidos com sua realidade e seu país.”

“A partir do trabalho de comunicação”, continua Elisabeth, “foi possível a elevação da consciência. Formaram-se 90 comunicadores, com a função de multiplicar os resultados das oficinas, surgindo daí 80 grupos culturais com jovens que não tinham acesso às universidades”.

Atualmente, o Centro conta com uma Universidade Livre, um setor de comunicação — incluindo uma emissora de rádio que atinge quase toda a população do Cone Sul de Lima —, uma equipe de comunicadores populares e um canal de TV, o canal 45 em UHF, que vem sendo formado há dois anos.

“O canal de TV,” diz Elisabeth, “é uma conquista, mas também um desafio. Tudo que aprendemos foi a partir da experiência. Nossa preocupação é com a capacitação. Agora começamos com o vídeo, mas ainda falta muito. Esse canal de TV vai ser de Villa El Salvador. Temos que educar as pessoas através da imagem, porque é aí que aprendem o velho, a criança, o adulto, criando nossa própria identidade nacional como peruanos e dentro da perspectiva latino-americana.”

Além disso, o Centro oferece também uma biblioteca, um coliseu, um museu e cursos de dança, esportes e cultura. A partir desse trabalho, outros centros começam a ser criados.

## Chamando a atenção do mundo

A experiência do Centro de Comunicação Popular de Promoção e Desenvolvimento de Villa El Salvador tem chamado a atenção de grupos, entidades e pessoas do mundo inteiro. Tanto assim que a comunidade já recebeu o prêmio Príncipe de Astúrias (Espanha), o Ciudad Mensajera de la Paz (ONU) e o Solidaridad a Maria Helena Muiyano (dirigente máxima de Villa El Salvador, assassinada pelo grupo Sendero Luminoso, em 1992). Além disso, a comunidade foi indicada para o Nobel da Paz.

Não é à toa essa infinidade de prêmios. Avançadíssima em termos sociais e tecnológicos, essa comunidade fala em autogestão política, barganha um canal de televisão e se lança ao mundo expondo sua história e propondo trocas sociais. Soube combinar dois elementos valiosos na construção de uma sociedade mais justa na América Latina: a modernidade política e tecnológica com a preocupação comunitária e democrática, incluindo a valorização da cidadania e da identidade cultural.

*Cristiana Tramonte é diretora da Regional Sul da ABVP.*

## CATARINENSES EM LINHA DIRETA COM O VÍDEO

*Encontro debate o vídeo popular na América Latina e integra produtores e representantes de movimentos sociais de Santa Catarina*

Foto: Vânia Parreira



O I Encontro Catarinense de Vídeo Popular aconteceu no dia 13 de março de 93, no auditório do Sindicato dos Eletricitários, em Florianópolis. O objetivo do evento foi divulgar e refletir sobre os trabalhos de vídeo popular que estão sendo realizados no Brasil e na América Latina e estimular a atuação da ABVP em Santa Catarina.

Promovido pela Regional Sul da ABVP, pelo Centro Diálogo, Cultura e Comunicação e pela Fundação Adeldo Genro Filho, o Encontro contou com cerca de 37 pessoas. Eram produtores independentes e representantes de organizações não-governamentais, sindicatos, fundações e universidades, além de militantes de movimentos sociais, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, o Movimento dos Meninos e Meninas de Rua e o Movimento Negro.

Uma das contribuições do Encontro foi a ampliação da rede de contatos da ABVP com grupos e movimentos de outras cidades do estado, como Araranguá, Blumenau e São José. Até então, a associação já possuía filiados em Lages e Criciúma.

### O que aconteceu

O evento foi inaugurado com a apresentação dos participantes e com uma exposição da representante da Regional Sul, Cristiana Tramonte, sobre as funções e os objetivos da ABVP. Em seguida, aconteceu um debate sobre o vídeo popular na América Latina, do qual participaram os colombia-

nos Ricardo Gomez, do Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), e Maurício Beltran, do Medio Ambiente y Desarrollo en America Latina (ENDA).

Além disso, discutiu-se a organização da ABVP em Santa Catarina: projetos, Centro de Comunicação Popular (CCP) e sua relação com o Diálogo-Cultural e Comunicação. Outro resultado do encontro foi a eleição de Márcio Vieira de Souza, do Diálogo, como coordenador estadual da ABVP em Santa Catarina.

Aconteceram três mostras de vídeo. A latino-americana baseou-se na Mostra Itinerante selecionada no III Encontro Latino-americano, realizado no Uruguai, em 1990. Em seguida, houve uma mostra de

vídeos brasileiros premiados no concurso de roteiros realizado pela ABVP e pela Fundação Ford, em 1991. Por fim, uma mostra de vídeos de produtores catarinenses.

### Repercussão

O I Encontro Catarinense de Vídeo Popular promoveu uma boa articulação entre produtores de vídeo, movimentos sociais e entidades populares e sindicais.

Representantes de Blumenau, ligados à Universidade Regional de Blumenau e à Fundação Casa Dr. Blumenau, incluíram na programação das atividades no estado a realização de uma mostra de vídeos em sua cidade, com o apoio da ABVP.

A articulação entre o Centro Diálogo e a agência de notícias da Fundação Adeldo Genro Filho possibilitou a ocupação, pela ABVP, de um espaço de dez minutos, ao vivo, na RCETV (TV Cultura - rede OM), para falar do evento e dos seus objetivos.

No Estado de Santa Catarina, a ABVP-Regional Sul realizará, nos dias 15 e 16 de maio de 1993, um curso de nível intermediário em técnicas de roteirização e manejo de câmera, num convênio com o Diálogo (Florianópolis) e CEDIP (Criciúma). Também realizará uma oficina básica de manejo de equipamento videocassete, com comunicadores do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra.

O próximo encontro da Regional Sul da ABVP deverá ocorrer, ainda neste semestre, no Estado do Paraná.

# ABVP, RUMO AO CENTRO-OESTE

*Encontro regional do Centro-Oeste promove a articulação da ABVP em todos os estados da região*

Ventos novos sopram no Centro-Oeste. No ar, a integração dos produtores de vídeo popular e o estabelecimento definitivo da ABVP na Região Centro-Oeste. O ponto de partida para essa tarefa "bandeirante" foi o Encontro Regional da ABVP/CO, em Brasília, no início deste ano. Dele, participaram todos os estados da região. Em pauta, o Centro de Comunicação (CC), o programa de atuação de 93 e a eleição dos coordenadores estaduais.

O CC será um espaço para promover a articulação, organização e capacitação do vídeo popular, fundamentando melhor o papel estratégico da comunicação para o movimento popular (veja matéria sobre Centros de Comunicação na página 3). Já foram mantidos contatos com os sindicatos dos professores e dos bancários, o Movimento Nacional dos meninos e meninas de Rua e CUT/DF, que receberam a proposta com interesse.

## Atuação em 1993

O levantamento das dificuldades em cada estado da região forneceu a base para o debate sobre o programa de atuação da Regional Centro-oeste em 93. Foram constatadas dificuldades diferenciadas. Em alguns estados a demanda é pela qualificação na área de direção, roteiro e finalização. Em outros, a necessidade é de qualificação básica, manuseio da câmera, captação da imagem, plano e angulações, introdução sobre o que é o vídeo popular e noções de linguagem audiovisual. Falou-se também na necessidade de desencadear o debate junto às entidades do movimento popular sobre a comunicação como uma questão estratégica para conquista da cidadania e superação das desigualdades sociais. E ainda em produzir vídeos voltados para a formação, esta-



Foto: Marcelo Alencar

belecendo uma metodologia do seu uso no movimento popular.

A partir dessas observações, concluiu-se que as oficinas devem ter níveis diferenciados. Assim, serão feitas, até junho de 93, cinco oficinas básicas, (MT/MS/TO/GO/DF) e, no segundo semestre, duas especializadas, uma no MS e outra no DF.

## Eleição dos coordenadores estaduais

Decidiu-se, como critério para eleição, que, nos estados onde a ABVP ainda não tivesse desenvolvido trabalhos, seriam indicados articuladores com a tarefa de implantar suas políticas. Naqueles em que esse trabalho já existia, o processo ocorreria normalmente.

Nesse contexto, Paulo Cesar Araújo da Silva (DF) foi escolhido como suplente da Coordenação/Regional. Nilson Rodrigues (TO), pela participação anterior no processo de articulação da ABVP em Tocantins, teve seu nome reconfirmado, sendo eleito como coordenador estadual. Elegeram-se, também, Ricardo de Castro e Rui Godinho como coordenadores estaduais de Mato Grosso do Sul e Distrito Federal. Ricardo Salles Caixeta e Menotti Reiners Griggi foram indicados como articuladores de Goiás e Mato Grosso.

## VIDEASTAS, CUIDADO!

*É importante registrar sua obra e trabalhar respeitando direitos autorais e de imagem de outros realizadores*

A questão do direito autoral é quase tão antiga e polêmica quanto a do primeiro samba gravado no Brasil, que uns afirmam ter sido *Pelo Telefone*, mas muitos discordam. Também pelo telefone começou a odisséia da equipe responsável por este Boletim em busca de informações que pudessem dar algum norte aos videastas sobre a questão.

Depois do desmantelamento cultural promovido na era Collor, as informações são dispersas e, às vezes, desconhecidas, e é preciso muito empenho para conseguir falar, por telefone, nos órgãos responsáveis. Na verdade, com a extinção do Concine, suas funções foram incorporadas pelo Ministério da Cultura, e suas inspetorias estaduais desapareceram. Hoje, as informações estão concentradas em Brasília e no Rio de Janeiro, onde se localizava a sede do órgão extinto.

O mais grave, porém, é que não há ainda no Brasil uma legislação própria para a produção de vídeos. Assim, os videastas devem se submeter a leis adaptadas do cinema. O problema é grave, mas já há propostas tentando modificar esse estado de coisas. A principal delas está inserida no Projeto de Lei da Informação Democrática, ainda em discussão. Resta batalhar, e muito, pela sua aprovação.

### Para não dar "furos"

Basicamente, o produtor de vídeo deve tomar dois cuidados para estar garantido em relação à lei. Primeiramente, no caso de música. Se quer colocar em sua obra uma canção de um compositor brasileiro ou estrangeiro, deve procurar a gravadora ou produtora responsável pelos direitos autorais do artista para pedir autorização. O direito de uso pode ser vendido ou cedido ao videasta, conforme acordo que faça. De preferência, essa autorização deve ser procurada durante a produção do vídeo, para não criar surpresas para o futuro.

A única exceção a essa regra é no caso de obras que já tenham caído em domínio público — obras com mais de 60 anos, cujo autor esteja morto e não tenha deixado filhos. Ainda assim, é preciso tomar cuidado para não usar uma música antiga, já de domínio público, porém cantada por um cantor atual. Para se usar uma gravação de um cantor que está no mercado também é preciso ter autorização.

Além disso, o produtor ainda deve tomar precauções em relação às imagens que pretende usar. Há, nesse ponto, uma diferenciação importante entre o trabalho puramente jornalístico e obras que tenham outro caráter. Para se fazer uma reportagem para um jornal ou um noticiário da televisão, não é preciso pedir à pessoa que será filmada ou fotografada uma autorização para divulgação da sua imagem. Mas se a intenção do produtor é fazer um documentário ou um vídeo de qualquer outro gênero para ser comercializado, ele precisa pedir autorização, independentemente da pessoa em questão ser pública ou desconhecida. Esse cuidado aplica-se também a empresas e locais privados. Ou seja, ninguém pode

entrar numa fábrica e sair gravando para produzir um vídeo, sem uma licença dos responsáveis pelo local. Essa autorização deve ser dada da maneira mais formal possível, ou seja, por escrito, com detalhes que sejam relevantes e eventualmente até com registro em cartório, dependendo da grandeza e da finalidade do trabalho.

### Registro e vantagens

Tomados esses cuidados, o produtor deve encaminhar uma cópia do vídeo à Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, até recentemente chamada Coordenação de Atividades Audiovisuais (CAV), departamento do Ministério da Cultura que englobou as funções do antigo Concine. Deve-se enviar também sinopse, ficha e formulário preenchidos, além de cópias das autorizações na área de música e imagem. Os argumentos são registrados no Escritório de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional, no Rio ou em São Paulo.

Como no caso de obra escrita, o título do vídeo fica exclusivo do produtor ou da pessoa que requereu seu registro. A obra fica cadastrada na Biblioteca Nacional, e a fita ganha um selo.

O produtor que age dessa forma só tem vantagens: fica em dia com a lei, livrando-se de multas que ela prevê, tem espaço aberto em qualquer ponto de venda e pode impedir ou processar qualquer um que faça pirataria com seu vídeo ou o use sem autorização. O produtor, nesse caso, pode ainda, se quiser, transferir definitivamente para alguém o seu direito de explorar economicamente a obra, fazendo o que se chama de uma Cessão de Direitos Autorais. Feita a cessão, o autor não pode mais usar a obra para fins econômicos, mas, dependendo do combinado com a pessoa que recebeu seus direitos, pode receber *royalties* correspondentes à exploração da obra.

No Brasil, as leis de direitos autorais e principalmente seu cumprimento, incluindo fiscalização, remuneração dos autores, etc., ainda deixa muito a desejar. Mas isso é uma discussão para uma próxima oportunidade. Por enquanto, vale lembrar que é importante fazer ao menos o que for possível para não ferir direitos de outros e garantir os próprios.

#### Informe-se

Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual —  
antiga Coordenação de Atividades Visuais (CAV)  
R. da Imprensa, 16, 11º andar - CEP: 20030 Rio de Janeiro (RJ)  
Tel.: (021) 240 19 48 / 240 15 48 / 240 10 04

Escritório de Direitos Autorais —  
Fundação Biblioteca Nacional  
No Rio de Janeiro

R. da Imprensa, 16, 11º andar, salas 1109/10  
Palácio Gustavo Capanema  
Tel.: (021) 220 0039/220 0890

Em São Paulo  
Rua Apa, 83 CEP 01201 Campos Elísios  
Tel.: (011) 825 5249



## AGENDA

### FESTIVAL MUNDIAL DO MINUTO

Para quem gosta de produzir informação em pouco tempo, o Festival Mundial do Minuto, de vídeo, é uma boa pedida. Acontecerá em novembro e dezembro de 93, em São Paulo. Os trabalhos poderão ser apresentados em VHS ou U-MATIC e deverão ter no mínimo 3 e no máximo 60 segundos. Os brasileiros premiados receberão uma passagem aérea para Paris. Os estrangeiros, uma passagem aérea para o Brasil. Há ainda um prêmio surpresa. O tema é livre e cada participante poderá enviar até três trabalhos, que poderão ser entregues na mesma fita.

Taxa: 10 dólares por trabalho inscrito

Enviar para: Agência Observatório - R. Prof. Rubião Meira, 50 - São Paulo, Brasil - 05409-020.

Entrega dos trabalhos: até 31 de julho de 93  
Tel.: (5511) 851-2846

### 16ª GUARNICÊ DE CINE-VÍDEO

A jornada de cinema e vídeo do Maranhão acontecerá em duas etapas. De 12 a 18 de junho de 93, uma fase competitiva, e de 19 de junho a 31 de agosto, uma não competitiva. Participarão cineastas e videastas brasileiros e ibero-americanos residentes em países de língua portuguesa. As inscrições para a mostra competitiva já estão encerradas.

Informações: Departamento de Assuntos Culturais da Pro-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Maranhão, R. Grande, 782, Centro, CEP 65020-250 - São Luís-MA, Brasil (com Euclides Moreira)

### MONTAGE 93

O Festival Internacional da Imagem convida produtores comerciais e independentes a apresentar seus trabalhos para uma mostra de mídia eletrônica, incluindo vídeo, computação gráfica/ animação, multimídia e hipermídia. Os trabalhos serão apresentados no Montage 93, de 11 de julho a 07 de agosto de 1993.

Informações: Montage 93: Video etc Festival 31 Prince Street Rochester, NY 14607-1499

### OLIMPÍADA DA CRIAÇÃO VÍDEO TELE LOCAL

Na Escandinávia, em abril de 1994. É a 2ª Olimpíada Bi-anual de Vídeo para Produções de TVs Comunitárias, realizada em um barco que, durante cinco dias, visitará estações de televisões comunitárias, em Copenhague, Gothenburg e Oslo. No mar, serão vistas produções nas seguintes categorias: impacto social (produções com efeitos positivos nas comunidades); tradição local (retratando cultura e vida social); gente jovem (produções de e para jovens); canais locais; e categoria aberta (produções independentes). Serão realizados grupos de trabalho para abordar os seguintes temas na TV comunitária: desenvolvimento de técnicas; regulamentos e economia; perfil dos programas; produções jovens e criativas; rede internacional e oportunidades de intercâmbio de fitas.

Aos cuidados de Olivier Pasquet  
Place de la Mairie  
73270 Beaufort Sur Doron - França

Informações: Tel.: +46 8 208178. Fax: +46 8 108830

## ASSINE AGORA O BOLETIM DA ABVP

O boletim da ABVP, de periodicidade bimestral, é um importante instrumento de análise sobre o vídeo, a comunicação e a cultura popular. Receba em sua casa informações que não fazem parte do dia-a-dia da imprensa

Assine o Boletim da ABVP.

Valor da Assinatura Anual: Cr\$ 150.000,00

Para outros países US\$ 15

Envie o cupom abaixo, acompanhado de cheque nominal para a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP).

Rua Treze de Maio, 489. CEP: 01327-000 - São Paulo (SP).

Tel.: (011) 284-7862. Fax: (011) 287-2259.

Nome da Entidade:			
Contato:			
Endereço:			
Bairro:			CEP:
Cidade:	Estado:	DDD:	Tel.:
Data:	Assinatura:		

## AGENDA

### CURSOS NO EXTERIOR

#### OFICINAS E CURSOS DE VERÃO NA EICTV

A Escola Internacional de Cine e TV de Cuba realizará, de maio a agosto de 1993, oficinas e cursos de verão:

##### Oficinas

- Produção e roteiro, com Roger S. Christiansen, de 17 a 29/05/93;
- Foto e fotografia, com Ricardo D' Angelis, de 17 a 29/05/93;
- Como contar um conto, com Gabriel Garcia Marquez, de 29/06 a 09/07/93.

##### Cursos de verão

de 19 a 31/07/93

- Treinamento intensivo para a realização de vídeos educativos, com Susana Velleggia
- Apreciação cinematográfica, com Jorge Luiz Llopiz
- Estética da realização de documentários, com Jorge Fraga

de 2 a 12/08/93

- Apreciação cinematográfica, com Ricardo D' Angelis
- Elaboração de materiais didáticos e científicos em vídeo, com Vicente Gonzalez Castro

de 2 a 20/08/93

- Técnica e prática do mergulho e filmagem submarina, com Jorge Soliño

**OBS:** Informações sobre o conteúdo e as exigências das oficinas e dos cursos podem ser obtidas na ABVP (011) 284 7862, fax: (011) 287 22 59 e também na EICTV- Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños - Provincia Habana (Cuba) - Apartado Aéreo 40/41- Telex: 57195 - EICTV-CU- Fax/fone DDI (00537) 335196. Ou ainda:

São Paulo, (011) 66 85 38 (secretária eletrônica), com Sergio Muniz;  
Rio de Janeiro, (021) 295 24 72, com Cosme Alves Neto;  
Salvador, (071) 247 54 89, com Guido Araujo;  
Porto Alegre, (051) 32 33 72, com Beatriz Barcellos;  
Curitiba, (041) 223 27 33, com Chico Nogueira;  
Brasília, (061), 233 52 08, com Maria do Rosário.

### RECEBEMOS PUBLICAÇÕES

#### 1 Arte e Cultura da América Latina

Revista publicada pela Sociedade Científica de Estudo da Arte (CESA), com colaboradores do Brasil, Cuba, Peru, Chile, Argentina, Uruguai, México e Colômbia. Traz textos de estudiosos da arte, da literatura e da cultura em geral da América Latina.

#### 2 Mercosul ou Nossa Integração?

Publicação do Centro de Assessoria Multiprofissional (CAMP). Temas relacionados ao Mercosul: educação, agricultura, integração, negociações, calendário, trabalhadores, sindicalismo.

#### 3 O V Centenário na Imprensa Espanhola 1985-1991

Seleção de artigos de diferentes matutinos espanhóis, de janeiro de 1985 a março de 1992. Assuntos: as Olimpíadas de Barcelona,

## IMPRESSO

a Exposição Universal de Sevilha, a designação de Madri como capital cultural da Europa e as comemorações do V Centenário da Descoberta da América, todos eventos do ano de 92. Organização do Grupo de Estudos do V Centenário, da Universidade de São Paulo.

#### 4 Proposta - Experiências em Educação Popular

Publicação nº56, "Desenvolvimento e Meio Ambiente", da Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional (FASE).

#### 5 Southern Africa Communications for Development

Catálogo de vídeos, 1992. Produções de Moçambique, Namíbia, África do Sul, Angola, Zimbábue e Canadá.

#### 6 Introducing the Fru Education Series

Catálogo de vídeos educativos sul-africanos, que podem ser adquiridos por correspondência. Estão disponíveis os títulos *Colouring in our Classrooms* e *Education: a Basic Human Right*. Film Resource Unit, P O Box 11065, Johannesburg, 2000. Tel & fax (011) 296967.

#### 7 Ciência & Tecnologia

Catálogo de filmes e vídeos sobre o assunto. Brasília, IBICT, 1990, 615 págs.

#### 8 Fórum BHZ Vídeo

Publicação que documenta o Fórum BHZ Vídeo (Festival de Vídeo de Belo Horizonte, com textos de Gabriel Priolli, Arlindo Machado, Éder Santos, entre outros).

#### 9 Ligação

Publicação do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, nº 09, abordando a questão do plebiscito: "O Brasil Precisa de Mudanças de Verdade".

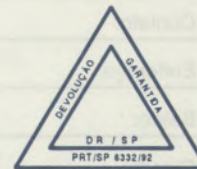
#### 10 Pensamento Político Autoritário no Brasil

Da série Ensaios, Cadernos do Centro de Memória Regional, da Universidade São Francisco (USF), Bragança Paulista (SP).

ABVP - BOLETIM DA  
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA  
DE VÍDEO POPULAR

RUA TREZE DE MAIO - 489  
CEP 01327-000 - SÃO PAULO

PORTE PAGO  
DR/SP  
PRT/SP 6322/92



CENTRO PASTORAL VERGUEIRO  
VALQUIRIA - DEPTO. DOCUMENTAÇÃO  
R. PROF. SEBASTIAO SOARES DE FARIA 27, 2.  
SAO PAULO - SP - BRASIL  
CEP - 01390970