

**2. As narrativas marginais da Bem-te-vídeo: a construção da memória do audiovisual independente em Juiz de Fora/MG** <sup>268</sup>

Raruzakeara Teixeira Gonçalves<sup>269</sup>

Christina Ferraz Musse<sup>270</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

**Resumo:** A década de 80 marcou um período importante na história nacional, seja pelo contexto político, seja pelas formas de intervenção na cultura, que incidiram sobre uma diversidade de expressões sociais, alterando padrões estéticos na forma de conceber imagens. Nesse trabalho, privilegia-se os registros audiovisuais independentes realizados pela produtora de vídeos Bem-te-vídeo, fundada em 1983, na cidade de Juiz de Fora/MG. Por meio da oralidade dos espectadores do período, buscou-se elucidar aspectos da história da produtora e como seus conteúdos contribuíram para construir sentidos sobre a cidade, atribuindo-lhe novos significados, lugares de rememoração e identidade.

**Palavras-chave:** narrativa audiovisual; memória; identidade; intervenções juvenis; cultura

**1 Perspectivas históricas sobre a comunicação audiovisual na década de 80**

O processo de reprodução de imagens, ao longo do século XX, experimentou uma aceleração indiscutível, que se apresenta na evolução dos álbuns de fotografia à conquista das massas pelo cinema ou na apropriação da imagem pelo vídeo a partir de anônimos imersos na multidão. O que nas derivas pós-modernas acena para a fragmentação da imagem nos *uploads* disponíveis na arena virtual.

A reprodutibilidade técnica de imagens contribuiu para que se criasse uma cultura da imagem, alterando formas de narrar, consumir e realizar produtos culturais. Da técnica à tecnologia, em uma sucessão veloz, novos aparatos e equipamentos passaram a fazer parte da realidade dos indivíduos. Afinal, da criação do videotipe em 1952 às câmeras portáteis e à revolução causada pelo surgimento do videocassete, foram menos que 20 anos (MACHADO, 1993).

Nesse sentido, a disponibilidade de equipamentos mais precisos, leves e baratos, a partir da década de 80, e o interesse de realizar imagens sobre si e sobre os outros, potencializado por anos de silêncio, fruto do período ditatorial no Brasil, repercutiram sobre as manifestações culturais ao longo dessa década.

<sup>268</sup> Trabalho apresentado no GT 5 – História do Audiovisual e Visual na modalidade Comunicação Científica, compreendido no 2º Encontro Regional Sudeste da História da Mídia a se realizar entre os dias 31 de maio e 1º de junho de 2012.

<sup>269</sup> Mestranda no PPGCOM/UFJF. Integrante do projeto de pesquisa “Cidade e memória: a identidade urbana pela narrativa audiovisual”. E-mail: raruzakeara@yahoo.com.br.

<sup>270</sup> Professora do Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Email: musse@terra.com.br

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

Ainda que Juiz de Fora carregue em sua história o fato de ter sido a cidade, de onde as tropas dos soldados saíram, a fim de dar o golpe militar em 1964. Ou, por ter sido, em anos posteriores, o palco para a realização dos diversos julgamentos de presos políticos na auditoria da 4ª Região Militar, pode-se dizer que a cidade deu uma contribuição significativa ao processo de redemocratização no país. Tanto por meio de seus produtos culturais, que originaram movimentos de literatura e de defesa ao patrimônio histórico e cultural, quanto por seus produtos audiovisuais (SANGLARD, 2010).

Em um contexto propício, jovens estudantes e profissionais do audiovisual independente tiveram a oportunidade de explorar, através do vídeo, cenários diversos, inundados por olhares e histórias. Tais narrativas audiovisuais se configuram em um elemento fundamental nos processos de comunicação e na constituição dos imaginários sobre um tempo e um lugar.

Nesse sentido, diante da perspectiva de que as formas de expressão estão em contínua interação com os contextos culturais, tem-se por interesse apresentar aspectos da produção independente audiovisual em Juiz de Fora na década de 80, a partir do trabalho dos *videomakers* da produtora Bem-te-vídeo, criada em 1983.

Para isto, é necessário compreender de que maneira estes jovens profissionais da comunicação por meio de suas narrativas audiovisuais vestiram Juiz de Fora de histórias, criando novas formas de se expressar sobre a mesma, atribuindo-lhe novos significados. O que implica em analisar como tais práticas culturais juvenis atuaram na esfera cultural e social da cidade, assumindo o papel inaugural na produção de estilos, linguagens e ideias pelos registros de imagens. Estes, ao se situarem à margem daqueles veiculados pelas grandes empresas de comunicação do período, abarcam comportamentos, sociabilidades e referências identitárias diversas.

No intuito de observar as articulações históricas e estruturais da produção de significados e de desenvolver um olhar que pretenda recuperar a história para entender o presente, nesse trabalho privilegia-se a fala de sete fontes, que fizeram parte do contexto sobre o qual nos debruçamos; década de 80. De forma tal, que os entrevistados são: os jornalistas, Jorge Sanglard e Humberto Nicoline, o cineasta, Márcio Assis, os *ex-videomakers e ex-donos* da Vida Vídeo, os jornalistas Álvaro Americano e Eduardo Leão e os *ex-videomakers* da Bem-te-vídeo, Mauro Pianta e Paulo Mello.

## **2 Ao passo da história e da cultura**

Juiz de Fora, na transição do século XIX para o XX, toma para si posições vanguardistas no que diz respeito não só à economia e à indústria, mas também à cultura. Sendo palco de vários espetáculos teatrais, de imponentes colégios, jornais e instituições culturais, que tinham “o papel de, além de formar os trabalhadores e quadros burocráticos, inculcar na opinião pública o desejo de ‘civilizar-se’” (CHRISTO, 1994, p.1). De acordo com Christo, civilizar-se significava muito mais estar perto do Rio de Janeiro, a capital da República e cidade até então mais importante do país, do que de Belo Horizonte, a capital do estado, que era muita distante, não só em quilômetros como em hábitos (*id., ibid.*).

Vale destacar que na década de 20, Juiz de Fora se apresentava como o maior centro industrial do estado de Minas Gerais, se destacando na produção têxtil. Posturas pioneiras que renderam à cidade vários títulos, *Manchester Mineira*, *Atenas Mineira* ou *Princesa de Minas*, que povoam a memória e o imaginário local. E este “conjunto de hábitos e tradições, a quem alguns intelectuais chamariam juizforaneidade” (MUSSE, 2008, p. 23), certamente, não pode ser considerado apenas sob o viés essencialista, “que fixa características como se fossem supra-históricas, independentes do contexto socioeconômico que ocorre aquele processo” (ROCHA, 2003, p. 248 apud *id., ibid.*, p. 23).

Na década de 40, ainda que Juiz de Fora permanecesse como a principal produtora de tecidos do estado, a Zona Metalúrgica passa a controlar os maiores números na produção industrial no estado mineiro. Além disso, outros fatores contribuem para uma desaceleração da produção industrial, como o fato de a estrutura empresarial têxtil estar embasada no empreendedorismo familiar, o que de certa forma propiciou uma estagnação de ideias e afetou a racionalidade administrativa desses negócios. A perda do *status* na área industrial, também, somou-se a queda no número de representantes da cidade na política nacional.

Nesse sentido, a década de 60 marcará um novo período em Juiz de Fora. A criação da Universidade Federal a transforma em pólo atrativo estudantil, valorizando o seu perfil de prestadora de serviços. Nessa mesma década, Juiz de Fora sofre com a saída de nomes importantes da intelectualidade. E, nesse jogo de dentro e fora, a cidade se reconhece como “lugar de passagem”. Do pioneirismo da *Manchester Mineira* ao desenvolvimento industrial periférico, a mesma passa a ter outra configuração:

Se o processo de “desindustrialização” já vinha se acentuando desde a década de 40, se a cidade atravessa os anos 50, vendo ser

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

reconfigurada sua vocação, isto é, ela vai abandonar o mito de Manchester e assumindo paulatinamente o perfil de cidade terciária e prestadora de serviços, os anos 60 trazem o golpe de misericórdia, isto é, praticamente enterram uma cidade e recriam **outra [grifo nosso]**, à imagem e semelhança das novas elites que chegam ao poder (MUSSE, 2008, p.137).

Esta “outra” Juiz de Fora depara-se com um período transitório de proporções nacionais com o golpe militar de 64, o crescente deslocamento do rural para o meio urbano e a ruptura de padrões sociais. São os jovens de Juiz de Fora, nas décadas de 60/70, que usam a cultura como arma de transformação política ou como meio para o autoconhecimento e para a expansão da percepção:

Com o aumento da censura e da perseguição política, outros veículos, alguns de vida muito curta, apenas dois ou três exemplares, como o Bar Brazil, vão se alinhar ao movimento estudantil. É a “geração mimeógrafo”, que surge nos bancos das escolas e universidades, em busca de reordenação política do país. Esta geração foi ainda a semente de um movimento ainda mais organizado, nos anos oitenta, que lançou vários nomes novos no cenário literário local e, mais tarde, nacional, como o de Luiz Ruffato (...). A geração que fez política estudantil e aquela que se embrenhou nas viagens do ácido tentam, então, repensar aquela cidade que era derrubada para abrigar uma outra cidade (MUSSE, 2006, p.29-30).

A historiadora Gislene Edwiges de Lacerda, em *Memórias de Esquerda: O movimento estudantil em Juiz de Fora de 1974 a 1985*, ressalta a articulação entre cultura e política na década de 70 nas ações dos estudantes juiz-foranos. Além da realização do *Som Aberto*, movimento musical que reunia os estudantes da UFJF, outras atividades relacionavam cultura e política, dentre elas, estava o *Cine Clube* e as apresentações musicais, de dança e teatro. Cultura é arena tanto do consentimento quanto da resistência; é enfrentamento entre modos de vida diversos baseados na existência de relações de poder no campo das práticas simbólicas. Na memória de Reginaldo Arcuri, o sonho de derrubar a ditadura e mudar a realidade daquele momento tinha como pano de fundo a cultura:

Eu acho que o eixo dos que nos definia era uma combinação genial, (...) que era você concretizar a ação no sentido de buscar derrubar a ditadura e criar um mundo novo, um mundo melhor misturando uma dose enorme de cultura, todos nos íamos ao Cine Clube, ver os melhores filmes, participávamos dos movimentos musicais, eu era fotografo na época, todo o mundo misturado com dança, tudo. **Quer**

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

**dizer, você se movia assim, cada ato cultural era um gesto político, tinha um componente cultural nisso [grifo da autora].** Inclusive os botequins, obviamente, nesse grande espaço de desenvolvimento da cultura universal e da política universal, a discussão era entremeadada o tempo todo (ARCURI apud LACERDA, 2011, p. 219).

A geração de jovens dos anos oitenta recebe esta herança cultural. Contudo, o processo de redemocratização no Brasil, aos poucos, acenava para outro cenário. Juiz de Fora assistia a poesia ganhar a cidade com a *Primeira Mostra de Poesia de Juiz de Fora* em 1981; as manifestações como o grupo *Folheto Poesia* que realizava os varais de poesia, que ocorriam ao longo do Calçadão da Rua Halfeld. Além disso, em 1983, o movimento literário ganha revista *D’Lira*, que contava com a contribuição do Diretório Acadêmico (DA) da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). As editorias do *Jornal Bar Brazil* também ecoavam pela cidade. A Avenida Rio Branco em 1986 assistia à greve dos bancários (SANGLARD, 2010).

Em um mesmo espaço há confrontações de períodos distintos, a história de uma cidade apresenta-se sobre um mosaico de gostos e formas culturais, articulando espaço habitado com o tempo narrado (RICOEUR, 2007).

De forma tal que, a cidade enquanto produto simbólico passa a ter outras intervenções e mediações, que vão desde manifestações culturais populares às produções comunicacionais. Se a cultura era instrumento reivindicatório na ditadura, nos anos 80, ela é instrumento de experimentação. Todo o consenso cultural, necessário ao combate à ditadura, começa a se desfazer, dando lugar ao dissenso, à diferença, à democracia (ROSTOLDO, 2006).

No recordar de Jorge Sanglard, os anos oitenta remetem a uma Juiz de Fora expressivamente cultural, como uma juventude engajada em assuntos políticos em prol da redemocratização.

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

Ainda nas palavras de Jorge Sanglard, que participava das reuniões do Diretório Central dos Estudantes (DCE), os encontros entre os acadêmicos eram destinados a discutir

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

política e a falar sobre poesia e cinema. No DCE ocorriam as reuniões do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), fundado em 1957, que era vinculado aos cineclubes de todo o país:

O CEC ficava na galeria Pio X, a primeira galeria de Minas Gerais, lá era um centro para discutir as questões culturais e políticas da cidade. Ali funcionava o DA de Engenharia, um centro de artes plásticas importante da cidade e também funcionava o CEC. Lá, não era só um Cine Clube, era também um centro de discussão cultural. Lá, a gente passava os filmes, tinha sempre um debate. E refletíamos sobre o que estava ocorrendo na universidade, falávamos de poesia, discutíamos as editorias do *Bar Brazil*. Naquele tempo, o Cine Clube tinha uma importância muito grande em número de pessoas e em discussão de ideias. Era uma forma de se atualizar sobre o que estava ocorrendo no circuito independente. A gente sabia que tinha algumas pessoas fazendo Super8, como o Marcelo Mega. E um e outro que tinha equipamento em casa e filmava festas e encontros. O que começou a se estender como um pólo do CEC foi a atuação do Zé Santos e a do Mauro Pianta. Foram eles quem criaram a Bem-te-vídeo, a primeira produtora de vídeos de Juiz de Fora (SANGLARD, 2010).

A década de oitenta marca um novo contexto, afinal à medida que a liberdade política se estabelecia novas formas de realizar cultura também emanavam, orientando práticas comunicativas e os processos de intervir sobre o urbano. De modo tal, que a produção audiovisual tem um novo lócus na disseminação de produtos culturais e de perspectivas sobre a sociedade e os indivíduos.

Em Juiz de Fora, o entrelace entre cultura e política recheou a cidade de manifestações coletivas e individuais. Da resistência ao experimento, as discussões sobre arte e cinema ganham uma nova dimensão nos anos 80. O que possibilitou não apenas a criação de conteúdos audiovisuais por parte dos juiz-foranos- que já havia ocorrendo desde a década de quarenta<sup>271</sup>- mas uma transição da produção isolada de alguns entusiastas do Super8 e das películas em 16 mm, para uma profissionalização nesse setor da cultura, a partir da formação de produtoras na cidade, que tiveram no vídeo a forma para explorar cenários, personagens e histórias.

Nesse sentido, ao apurar alguns aspectos da história de Juiz de Fora, privilegia-se também o âmbito da cultura e da comunicação. Visto que essas são indissociáveis, toma-se os

---

<sup>271</sup> Em pesquisas anteriores, apresentamos características da cultura juiz-forana, apontando o pioneirismo da cidade em práticas relacionadas ao cinema e a produção fílmica. Os trabalhos *Patrimônio Oral: memórias sobre o Cinema da Floresta a Produtora de Cinema Regina* e *Identidade e Memória: narrativas orais sobre o Cinema da Floresta*, detalhamos as condições presentes no processo de formação histórica de Juiz de Fora que incidiram sobre os fenômenos audiovisuais locais.

registros videográficos como agentes relevantes na conformação do imaginário urbano e de identidades, fator central para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

### **3 Bem-te-vídeo: Das práticas comunicativas às intervenções culturais**

Se o desejo de narrar a si e aos outros é inerente ao ser humano, acredita-se que nos anos de repressão cultural junto à disponibilidade tecnológica de câmeras portáteis, do videoteipe, do videocassete, nos anos oitenta, tenha contribuído para o anseio de explorar recursos da imagem videográfica.

A videografia foi, inicialmente, explorada por artistas plásticos na década de 70. Em seus trabalhos, os mesmos inovaram em questões estéticas, questionando as experiências audiovisuais vigentes como a TV e o próprio cinema. A origem da palavra vídeo se remete ao verbo do latim *videre*, que significa *eu vejo*. “E não um verbo qualquer, mas o verbo genérico de todas as artes visuais, verbo que engloba toda ação construtiva do ver: *vídeo* é o ato mesmo do olhar” (DUBOIS, 2006, p. 72).

Para Arlindo Machado, a geração do vídeo independente dos anos oitenta contribuiu para ampliar o alcance do vídeo criativo, atingido um público considerável de jovens recém-formados das universidades. Estes jovens, que ao crescerem com a TV comercial, viram a possibilidade de interferir na mesma, por meio do uso de uma nova linguagem. Por isso, o autor explica que o “movimento ruidoso e energético” dos *videomakers* se ligou mais à televisão, que ao circuito erudito do vídeo-arte, contribuindo para que a imagem eletrônica se tornasse um fato precursor na cultura audiovisual contemporânea (MACHADO, 1993).

Os relatos de Jorge Sanglard têm elementos que ressaltam como os jovens em Juiz de Fora já se interessavam pelos debates e pela produção de conteúdos audiovisuais. O que, na década de 80, se ampliou com o fenômeno das produtoras de vídeo. Segundo o jornalista Humberto Nicoline, os primeiros *videomakers* de Juiz de Fora foram influenciados pela universidade e pelo circuito televisivo empresarial:

Nos anos 80, os cinegrafistas da cidade, que depois fizeram vídeos autorais, eram ligados à rede Globo. Todos os cinegrafistas que eu conheço eram da Rede Globo: o Zé Santos, Xanxão, o Mauro Pianta, Papaulo Martins, Arthur Lobato e Marcelo Mega. Enfim, todos passaram pela TV (NICOLINE, 2010).

De acordo com entrevistas exploratórias realizadas com o cineasta Márcio Assis e com os jornalistas Jorge Sanglard e Humberto Nicoline e os ex- *videomakers* e donos da

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

produtora Vida Vídeo, Álvaro Americano e Eduardo Leão, a primeira produtora de vídeos foi a Bem-te-vídeo, criada no ano de 1983.

Os fundadores da Bem-te-vídeo José Santos, Mauro Pianta e Alexandre Cunha, os dois últimos recém-formados em Comunicação Social, foram profissionais das TVs locais. No começo, entre 1983 e 1985, filmavam eventos sociais, manifestações culturais, comícios e propagandas políticas (PIANTA, 2010). Anos mais tarde tiveram sua equipe ampliada, os novos sócios eram Paulo Mello, Aloísio Camposino, Hilda Mendes e Sávio Camargo, criando em 1985 a SET- Produções e Propaganda (MELLO, 2011), uma ramificação da Bem-te-vídeo voltada para o campo publicitário:

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

Interesses comerciais se uniam ao “objetivo cultural” da produtora, e para tal, não se tinha uma pauta rígida sobre assuntos e fatos a serem filmados. “Por exemplo, na UFJF tinha um domingo cultural, a gente pegava o equipamento e vinha. Depois, a gente montava [o vídeo]” (PIANTA, 2010). Começaram a inovar na criação de um banco de imagens, filmando a cidade, o seu cotidiano. “A gente se envolvia muito com as histórias. Na época tinha uma coisa muito bacana aqui em Juiz de Fora, que eram os varais de poesia, que aconteciam no calçadão da Halfeld” (PIANTA, 2011).

Nesse sentido, Jorge Sanglard relembra o período de atuação da produtora, atribuindo à mesma, um papel importante na produção de conteúdos que retratavam novos agentes e personagens da cidade:

Juiz de Fora tem uma tradição muito grande em cinema, desde o João Carriço. Mas, naquela época a produção em Juiz de Fora estava recomeçando. A gente sabia que tinha algumas pessoas fazendo Super8, como o Marcelo Mega. E um ou outro que tinha equipamento em casa e filmava festas e encontros. O que começou a estender como um pólo depois do CEC foi a atuação do Zé Santos e do Mauro Pianta. Eles quem criaram a Bem-te-



**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

vídeo, a primeira produtora de Juiz de Fora. Lembro que ali na Bem-te-vídeo, nós também gravamos um vídeo, um documentário sobre a trajetória do Trimano da Argentina até o Brasil. A gente gravou também os varais de poesia, alguma coisa... E depois o Zé Santos produziu o curto-documentário o *Bar Redentor*, que era um ponto de encontro de estudantes, professores e da boemia também. (SANGLARD, 2010).

A pesquisa de tal produção de narrativas encara o contexto cultural como elemento de apropriação e produção por jovens profissionais da comunicação audiovisual, que através da estética do vídeo e da acessibilidade propiciada pelo uso de câmeras mais leves, podem retratar aspectos da realidade social a partir de uma construção própria de significados. Tal “dimensão estética cotidiana envolve ricos universos simbólicos que retratam a história visual de uma sociedade, documentam situações, estilos de vida, atores sociais e rituais” (BORELLI; OLIVEIRA, 2008 apud PRYSTON; CUNHA, 2008, p.115).

O vídeo, por sua essência múltipla, foi e é um suporte usado em diversas manifestações artísticas. A Bem-te-vídeo o explorou desde produções publicitárias à realização de documentários. Por meio do campo da comunicação, estes jovens buscam no espaço urbano inspiração, se apropriando dos elementos disponíveis em distintas paisagens, valorizam o heterogêneo que as ruas os apresentam.

Ao experimentar a cidade, os mesmos se inserem como *homens na multidão*, renovando sua sensibilidade e o prazer estético característicos do *Homo socius* (BERGER e LUCKMANN, 1985), o que suas narrativas expressam em “tipografia, texturas, cores, imagens, signos e linguagens” (BORELLI; OLIVEIRA, 2008 apud PRYSTON; CUNHA, 2008, p. 117).

O processo de compartilhamento de valores, atitudes ou daquilo que se faz próximo ou distante entre estes produtores e os sujeitos que fazem parte do emaranhado da vida cotidiana na cidade, nos leva a compreender como a experiência comum do vivido ou do território simbólico e/ou real compartilhado pode influir na construção de uma dada “realidade” e nas relações de pertencimento e identificação.

**4 Sujeitos da história: Memórias sobre a Bem-te-vídeo**

Diante do pluralismo de possibilidades, da efervescência das situações, das experiências e valores cambiantes, que se aproximam de tudo que se remete à juventude,

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

pode-se dizer que as tradições, as histórias de determinado tempo e espaço estão imersas em um processo de apropriação e ressignificação.

Possivelmente, as representações da realidade, expressas nas práticas comunicativas na esfera do vídeo na década de 80, em Juiz de Fora, se ligam às referências simbólicas de seu tempo. Mas, a negociação com elementos disponíveis desse contexto cultural não resultam em um apagamento daquilo que se herda de outros cenários, períodos e discursos.

A experiência coletiva sempre concilia o vivido e o herdado. Afinal, como nos mostra Hall, as formas de identificação se alteram ao longo do tempo, mas são fios condutores a uma espécie de retorno, ainda que isto não signifique uma volta às origens ou a permanência de um estado inicial no âmbito da cultura. Nesse sentido, é a força potencializada dos mitos, dos costumes e de determinados valores que torna possível falarmos em uma identidade ou identidades culturais. São estes conjuntos de práticas sociais, que influenciam imaginários e ações e dão sentido a uma determinada história (HALL, 2002).

O que confere singularidades aos agrupamentos humanos, que imersos no caldeirão cultural, passam do “sentir junto ao laço social” (MAFFESOLI, 2006, p.121), conformando comunidades simbólicas ou “imaginadas” (ANDERSON, 1989). Conectando os termos pertencimento, fidelidade e identidade à experiência de território, sem que isto implique em dimensões de ordem geográfica.

No âmbito comunitário, a história do factual vai cedendo espaço para as histórias vividas no dia-a-dia, talvez aquilo que nos pareça menos perceptível é o que fortalece o sentimento de coesão, que se irradia de um eu para um nós. Ou seja, a história do indivíduo convergindo para a história de um lugar:

Por sedimentação tudo o que é insignificante- rituais, odores, ruídos, imagens construções arquitetônicas- se transforma no que Nietzsche chamava de diário figurativo. Diário que nos ensina o que é preciso dizer, fazer, pensar, amar. Diário que nos ensina que podemos viver aqui, já que vivemos aqui. Dessa maneira se forma um nós que permite a cada um olhar para além da efêmera e extravagante vida individual, sentir-se como espírito da casa, da linhagem, da cidade (MAFFESOLI, 2006, p. 199).

O esforço de relacionar representações da realidade ao contexto no qual elas são produzidas nos faz recorrer ao tempo e as histórias que nele se inscrevem. Tanto Maffesoli (2006) e Barbosa (s.d) apresentam, a partir das postulações de Halbwachs (1990), o sistema

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

simbólico como essência da memória coletiva. Se a memória liga-se ao ato de lembrar, o indivíduo ao localizar uma lembrança lança mão de seu repertório cultural, fazendo correlações com a sociedade.

A memória individual é indissociável da memória coletiva, pois ambas resultam de uma construção social flutuante e mutável. A imagem construída sobre si mesmo está vinculada à própria imagem que se tem sobre o outro ou à expectativa do olhar do mesmo. “Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro” (POLLAK, 1992, p. 5).

Nesse sentido, apresentam-se as memórias dos *videomakers* Paulo Mello e Mauro Pianta, a fim de relacionarmos a experiência da Bem-te-vídeo com seus produtos audiovisuais e com a cidade de Juiz de Fora. Nossa pesquisa está em processo, e até o momento, nos é possível analisar um recorte pequeno das memórias do grupo. Por isso, não menos significativa, visto que encaramos estes sujeitos como elementos-chaves para a construção dessa história.

Mauro Pianta relembra os anos anteriores à fundação da Bem-te-vídeo, ressaltando que o processo de produção audiovisual fez parte de toda a geração dos anos 70, a partir de entusiastas, que em anos posteriores seriam referências na produção de filmes e de vídeos comerciais. Além disso, ele explica que esta geração contaminou a geração dos anos 80 com suas referências literárias, musicais e, principalmente, fílmicas:

Tinha grupos de discussão de cinema em Juiz de Fora. Tinha o professor Romão, não sei ainda se ele é da Federal [ Universidade Federal de Juiz de Fora], que fazia uns registros em Super8, fazia alguns curtas. Existia um *cineclubismo* forte em Juiz de Fora. Então tínhamos pessoas que gostavam de discutir e assistir e outros de frequentar. Fazia-se apresentações em Super8, que era o ‘*most*’ da época. Rodavam aquele rolinho de 3 minutos, era muito bacana! Aí mais ou menos nesta época, o Marcelo Mega e o Arthur Lobato começam a trabalhar como repórter cinematográfico na TV Globo e começam a rodar algumas coisas em Juiz de Fora. Mas, no fim dos anos 70 e no início dos 80, quem começou a fazer registro, mas mais na área comercial foi o Papaulo Martins. Em 83, na verdade em 82, começa um *boom* de produção independente com a chegada de instrumentos para fazer filme em VHS, o que se tornou uma onda. O *U-matic* já existia, era mais caro, mas as pessoas já estavam

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

comprando para rodar. Existia a possibilidade de rodar em 16 mm, que também era um pouquinho mais caro (PIANTA, 2010).

O trabalho da produtora somou-se à área da comunicação audiovisual da cidade, na condição de alternativa comercial. Nas memórias de Mauro Pianta, a produtora, no início de suas atividades, atuava em eventos sociais, casamentos, partos, a fim de angariar clientes. Mais tarde, eles passaram a realizar institucionais para prefeituras de toda a região:

A gente fez muita coisa, no início a gente fez até casamento. Naquela época, as pessoas, e isto é muito interessante, não tinham o VHS em casa, mas filmavam o casamento em VHS porque um dia elas poderiam ver. O primeiro trabalho bacana que a gente fez foi na cidade de Divinópolis. Lá, a gente fez dois institucionais: um cultural e um de divulgação. Tudo em VHS (PIANTA, 2010).

O formato VHS era uma “onda” entre os profissionais da época, não só pelo *boom* do videocassete, mas também porque facilitava o processo de capturar e editar imagens. Na Bem-te-vídeo, a obtenção de equipamentos ocorreu aos poucos e a produção audiovisual contou com uma série de limitações:

A gente começou na verdade com este equipamento e depois a gente comprou mais uma câmera, dois VTs pequenos e VT de mesa. Começamos a fazer umas produções em VHS, umas coisas muito alternativas, porque a gente fazia com equipes e não tinha como editar aqui em Juiz de Fora. A gente tinha que ir ao Rio de Janeiro para editar em VHS. Era muito engraçado! A gente tinha que fazer uns orçamentos da viagem, era como montar um filme mesmo. A gente fez muita coisa, depois começamos a fazer muito registro cultural (PIANTA, 2010).

Tais registros culturais foram o primeiro passo na realização de vídeos mais elaborados. O que, a princípio, representava um banco de imagens sobre a cidade, posteriormente, se configurará em ideias para a realização de filmes. Paulo Mello, *videomaker* da Bem-te-vídeo, após 1985, relembra tais produções, que envolveram *videoclips* e documentários:

Aí a gente começou a botar nossa veia de estudante, aquela coisa de sair da mesmice. A gente gravou a greve de bancários, discurso do Itamar Franco... Imagens dos jogos do Tupi [equipe de futebol juiz-forana] na época e a Corrida da Fogueira. A gente começou a fazer todo este arquivo. Teve *Murilo Frames*, que baseamos nos poemas do Murilo Mendes, a gente fez dois poemas, lembro que foi um *videoclip* do poema. Fizemos uma adaptação do livro do Ziraldo, *Brasil:*

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

*manual de instruções*. Filmamos Carnaval, Festival de Rock, filmamos o segundo e terceiro Festival de Rock [de Juiz de Fora]. Na época tudo era em VHS. A gente começou a documentar algumas coisas feitas em Juiz de Fora por conta própria, para fazer um banco de imagens. O meu sócio, Zé Santos, era muito inquieto. Ele conseguiu fazer naquela época um curta- documentário, o *Bar Redentor* (MELLO, 2010).

A comunicação audiovisual independente fez frente às principais empresas de comunicação da cidade, de acordo com o relato de Mauro Pianta. Naquela época, a qualidade dos produtos audiovisuais era limitada tanto para agências de pequeno e médio porte, quanto para as grandes empresas de comunicação. Contudo, o uso de câmeras mais leves e menores não conseguia diminuir as dificuldades para realizar filmagens noturnas e produções gráficas:

Lembro que a gente fez uma publicidade para a *Mantiqueira Turismo*, a gente fez uma animação, um *stop motion*, só que com desenho. E naquela época não tinha uma finalização, que ia para dentro de uma máquina [computador]. E era em vídeo, mas igual a cinema. Não tinha um tratamento de cor, nada disso (...). A gente inovou, era um aviãzinho que voava, ficava voando o tempo inteiro na tela. Era muito interessante, um pouco mal acabado, mas era a forma. Como todos era um pouco ‘moleque’, a gente inovava. Então, a gente gerou certa ira das agências tradicionais de Juiz de Fora. Na época, a Globo fazia a produção comercial, a emissora tinha um departamento... Era ruim também. **E a gente pareceu com outra proposta [grifo nosso]** (PIANTA, 2010).

Como já mencionamos, a experiência televisiva influi sobre estes profissionais da comunicação. Porém, defende-se que a contribuição para a construção de novos imaginários sobre a cidade se concentre, principalmente, na apropriação simbólica do espaço urbano pelos mesmos, conferindo outros sentidos ao cotidiano urbano. Os lugares de passagem, praças, bares pouco prováveis às construções identitárias e às relações grupais tornam-se territórios inundados por afetos, memórias e identidades (BORELLI; OLIVEIRA, 2008 apud PRYSTON; CUNHA, 2008).

A Bem-te-vídeo se apropriou dos recursos disponibilizados pelo VHS, que em certa medida encurtaram as relações de espaço e tempo. Dessa forma, a produtora pode realizar recortes sobre os principais acontecimentos da cidade:

Uma coisa muito legal foi a greve dos bancários que teve em Juiz de Fora e era uma coisa que não nada comum. **Hoje é normal fazer greve, mas naquela época a gente ainda tava em pleno período**

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

**pós-ditadura. E a cidade parou... [grifo nosso].** E a gente saía com a câmera para baixo e para cima registrando aquilo. Depois a gente fez um vídeo para o sindicato dos bancários, era uma coisa nova também, fazer uma avaliação do que foi a greve em um dia e assistir no outro... (PIANTA, 2010).

Arlindo Machado reflete sobre como estes produtores independentes contribuíram para a divulgação das mudanças que ocorriam no cenário social:

... Existem redes alternativas de difusão do vídeo, cuja função é colocar em circulação as centenas de fitas produzidas por grupos independentes, cujo os temas vão desde a experimentação da linguagem, passando pelos trabalhos culturais mais inquietos, até a documentação dos movimentos reivindicatórios de massa (MACHADO, 1988, p.27).

Canclini nos fala que “os discursos literários, artísticos e de comunicação de massa, além de serem documentos do imaginário compensatório, servem para registrar os dramas da cidade, do que nela se perde e se transforma” (CANCLINI, 2005, p.96). Percebe-se que as transformações na cidade foram acompanhadas pelas lentes destes *videomakers*, afinal existia um interesse em tudo que se enquadrava no cotidiano, na cultura local:

Na verdade a gente era muito sonhador, gente começou a fazer registros culturais e nós investimos muito nisso. A gente perdeu mais grana que ganhou! A gente se envolvia muito com as histórias. Na época, tinha uma coisa muito bacana em Juiz de Fora: Os varais de poesia, que aconteciam no calçadão da Halfeld. O Zé Santos era um desses espectadores. Tinha a revista *D'lira*, muito famosa. Tinha o Fernando Fábio Fiorese, que é um grande escritor, o Flávio Cheker, que é vereador... Tinha uma ‘moçada’, na época, que fazia poesia. E eles colocavam as poesias no varal e eu me lembro que ia lá filmar... (PIANTA, 2010).

A reconstrução do passado só é possível pela via narrativa, que possibilita interseções entre os fatos de um contexto. Por isso, definimos estes *videomakers* como narradores de suas vidas e as de tantos outros, pois seus registros e subjetividades lhes conferem o papel de “historiadores do cotidiano”, que ao hierarquizarem imagens e informações a partir de critérios próprios (BARBOSA, s.d), recriam novos significados sobre aquele tempo. Ou seja, suas narrativas criam outros lugares, onde a memória pode se apoiar, revitalizando experiências e lembranças. São “lugares de memória” (POLLAK, 1992), signos de reconhecimento e pertencimento do grupo.

**Mídia: Memória e Esquecimento – Anais**

Ao situar a memória aciona-se um campo de possíveis, que vão de questões identitárias às formações de imaginários. Em conotações poéticas, críticas, ela vem nos servindo na busca por uma guinada subjetiva (SARLO, 2008), que nos leve ao encontro de narrativas novas, sem que isto remeta ao que Sarlo aponta como “persistência da subjetividade como uma espécie de artesanato de resistência” (*id. ibid*, p. 66). Afinal, dar voz a “outros” é permitir que a memória opere em sintonia com a liberdade, elegendo fatos no espaço e no tempo na busca por seu significado coletivo.

**5 Considerações**

O produto audiovisual compreendido no circuito independente, possivelmente, nos oferta outras realidades de Juiz de Fora, seja pela inserção de novos personagens e cenários, seja pela forma discursiva adotada, que ao serem oxigenadas pela efervescência juvenil, estão na contramão dos produtos disponibilizados pelas emissoras televisivas do período.

Ao fazer uma releitura sobre a década de 80, a atenção desloca-se para o “tecer do tempo” e para o indivíduo enquanto sujeito ativo na formação histórica. Nesse sentido, ao apresentar características particulares da representação de Juiz de Fora pela produção audiovisual da Bem-te-vídeo, tem-se a oportunidade de investigar outros aspectos da história do audiovisual na cidade. O que significa expandir as perspectivas sobre as formas de intervenção cultural no meio urbano e os processos de conformação identitária local.

**Referências:**

- AMERICANO, Álvaro. Entrevista concedida à Raruza Keara T. Gonçalves em maio de 2010.
- BARBOSA, Marialva. **Jornalistas, “senhores da memória”?** Apresentado no IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom Disponível em [www.intercom.org.br/pesquisa/pesquisa](http://www.intercom.org.br/pesquisa/pesquisa). Data de acesso 22 de junho.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade:** tratado de sociologia do conhecimento. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **“Europa dos pobres”:** a belle-époque mineira. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 1994.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo e Godard.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004. HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

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

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

LEÃO, Eduardo. Entrevista concedida à Raruza Keara T. Gonçalves em maio de 2010.

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

\_\_\_\_\_. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

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

MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. **A produção independente na Televisão do interior: um caso de Bauru**. Professora do Departamento de Comunicação Social da UNESP-Bauru. Disponível em <[http://www.sergiomattos.com.br/liv\\_tvregionais07.html](http://www.sergiomattos.com.br/liv_tvregionais07.html)> Acesso em: 28 de junho.

MELLO, Paulo. Entrevista concedida a Raruza Keara Teixeira Gonçalves em abril de 2010.

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

NICOLINE, Humberto. **JF anos 80 Fotografias**. Juiz de Fora. Funalfa Edições, 2009.

\_\_\_\_\_ Entrevista concedida a Raruza Keara Teixeira Gonçalves em junho de 2010.

PIANTA, Mauro. Entrevista concedida a Raruza Keara Teixeira Gonçalves em abril de 2010.

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

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

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

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

SANGLARD, Jorge. Entrevista concedida a Raruza Keara Teixeira Gonçalves em maio de 2010.

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