



GABRIEL DE BARCELOS SOTOMAIOR

**CINEMA MILITANTE, VIDEOATIVISMO E VÍDEO
POPULAR: A luta no campo do visível e as imagens
dialéticas da história**

**Campinas
2014**



UNICAMP

GABRIEL DE BARCELOS SOTOMAIOR

**CINEMA MILITANTE, VIDEOATIVISMO E VÍDEO
POPULAR: A luta no campo do visível e as imagens
dialéticas da história**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Március César Soares Freire

Este exemplar corresponde à versão final da Tese de Doutorado defendida pelo aluno Gabriel de Barcelos Sotomaio e orientada pelo Prof. Dr. Március César Soares Freire.

Campinas

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

So78c Sotomaior, Gabriel de Barcelos, 1982-
Cinema militante, videoativismo e vídeo popular : A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história / Gabriel de Barcelos Sotomaior. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Március César Soares Freire.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Recursos audiovisuais. 2. Movimentos Sociais. 3. Documentario (Cinema). I. Freire, Március César Soares, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Militant cinema, videoactivism and vídeo popular : The struggle in the field of visible and the dialectical images of history

Palavras-chave em inglês:

Audiovisual resources

Social Movements

Documentary (Moving-pictures)

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Március César Soares Freire [Orientador]

Renato Levi Pahim

Marília da Silva Franco

Luiz Fernando Santoro

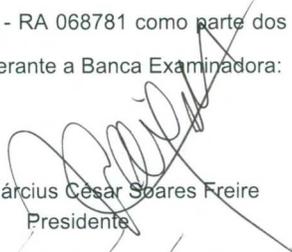
Luiz Antônio Vadico

Data de defesa: 29-08-2014

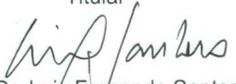
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando Gabriel de Barcelos Sotomaior - RA 068781 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Március César Soares Freire
Presidente


Prof. Dr. Renato Levi Pahim
Titular


Prof. Dr. Luiz Fernando Santoro
Titular


Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico
Titular


Profa. Dra. Marília da Silva Franco
Titular

RESUMO

O presente trabalho tem como tema o audiovisual produzido no contexto das lutas sociais, especialmente os documentários realizados por sujeitos coletivos (movimentos sociais, comunidades, grupos culturais/audiovisuais, sindicatos, partidos e outros) ou de realizadores vinculados a estes processos. Serão abordados, dentro deste contexto, o cinema militante, o videoativismo e o vídeo popular, além de outros movimentos cinematográficos vinculados às mobilizações sociais. A primeira metade desta tese se dedicará à trajetória do cinema militante, do período que vai dos primeiros cinemas (entendo-os dentro dos devires da modernidade), chegando até à efervescência dos anos 1960 e 1970. Já a segunda metade tratará do audiovisual militante/ativista dentro das mudanças políticas, culturais e econômicas da contemporaneidade e também das transformações nos movimentos sociais e nas tecnologias audiovisuais, entre os anos 1980 até os dias de hoje, especialmente com o uso do vídeo e da internet. Para isto, compreenderemos o cinema militante no mundo em suas diferentes acepções, assim como o videoativismo dos movimentos de resistência global dos anos 1990 e 2000 e o vídeo popular brasileiro em seus dois momentos: dos anos 1980 e dos anos 2000. O objetivo deste percurso é fazer uma reflexão teórica sobre as lutas no campo do visível, utilizando as reflexões de Walter Benjamin sobre a relação entre imagem e história, especialmente o conceito de “imagem dialética”. Compreender, assim, a possibilidade de uma imagem histórica não mais fechada em sua narrativa geral, mas sim “desviante”, de rompimento, contada “do ponto de vista dos vencidos”, que pode ser resignificada, remontada e compreendida em suas contradições e dialéticas. Junto a esta reflexão, observar o filme dentro das instâncias organizativas, formativas e de mobilização dos sujeitos coletivos. E, também, o documentário como possibilidade de captação dos conflitos do mundo histórico, onde os realizadores encontram-se com a câmera dentro destes processos, confrontando-se com a necessidade de um “engajamento com o real” (que é a sua matéria-prima).

Palavras-chave: Recursos audiovisuais; Movimentos Sociais; Documentário (cinema)

ABSTRACT

The present work has as its theme the audiovisual produced in the context of social struggles, especially the documentaries made by collective actors (social movements, communities, collectives, unions and others) or directors linked to these processes. Will be addressed within that, the militant cinema, the video activism and the popular vídeo (“vídeo popular”), and other cinematographic movements linked to political mobilizations. The first half of this thesis is dedicated to the path of militant cinema, in the period of the first cinemas (understand them within the becomings of modernity), until the effervescence of the 1960s and 1970s. The second half deals with the militant/ activist audiovisual within political, cultural and economic changes of the contemporary and also the transformations in social movements and in audiovisual technologies, between the years 1980 to the present day, especially with the use of video and internet. For this, we will understand the world militant film in their different meanings, beyond, also, the global resistance video activism of 1990s and 2000s and the Brazilian “vídeo popular” on its two moments: 1980s and 2000s. The objective of this course is a theoretical reflection on the struggles in the field of the visible, using Walter Benjamin's reflections on the relationship between image and history, especially the concept of "dialectical image." Seeking thereby to understand the possibility of a historical image no longer closed in his general narrative, but "deviant", with “break up”, told "from the point of view of who did not win", which can be resignified, remounted and understood in its contradiction and dialectics. Along with this reflection, watch the movie within the organizational, educative and mobilization of collective subjects instances.

Key Words: Audiovisual resources; Social Movements; Documentary (Moving Pictures)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A Mostra Luta: ponto de partida	1
Um projeto de pesquisa	3
Coordenadas para a navegação	11

1- CINEMA, MODERNIDADE E LUTAS SOCIAIS

1.1- A saída dos operários da fábrica	17
1.2- A imagem dialética	19
1.3- Cinema e História	23
1.4- Cinema, arte e política	24
1.5- Técnica e modernidade	27
1.6- A história do ponto de vista dos vencidos	31
1.7- O cinema e a cidade	34
1.8- A imprensa política	38
1.9- Marx jornalista e o “debate público”	41
1.10- O caso Dreyfus e o intelectual	43
1.11- O cinema operário	46
1.12- O cinema negro dos EUA	52
1.13- Linguagem, história e meio de produção	58

2- A CÂMERA VAI AO MUNDO

2.1- O documentário	63
2.2- Documentário, arte, política e retórica	67
2.3- A Revolução Espanhola e o cinema de ocupação	71
2.4- O Cine-Trem e o Cine-Olho	75
2.5- História, cinema e montagem	86
2.6- O pós-guerra: uma transição	91

3- AMÉRICA LATINA: VEIAS ABERTAS, OLHOS RASGADOS	
3.1- “Nomear é como tomar posse”	102
3.2- Filmes e manifestos, imagens e questões	106
3.3- A estética da fome e <i>Aruanda</i>	117
3.4- O cinema imperfeito	121
4- O PÓS-1968, O TERCEIRO CINEMA E O CINEMA MILITANTE	
4.1- O terceiro cinema	127
4.2- O cinema militante na França	132
5- VOZES, IMAGENS, UTOPIAS E DISTOPIAS, NO BRASIL	
5.1- Em busca de um cinema	137
5.2- O ano de 1964 e uma imagem dialética	146
5.3- A questão da voz	150
5.4- A auréola; a definição do “eu” e do “outro”	177
5.5- Representações populares: abrindo o campo	185
5.6- A Ditadura Militar e as imagens sobreviventes	192
6- ENTRE O CINEMA NA GREVE E O VÍDEO POPULAR	
6.1- Novos personagens entram em cena	211
6.2- Documentaristas na greve e um cinema sindical	216
6.3- A história nas mãos	228
6.4- O vídeo popular	232
7- VÍDEO POPULAR: ENCERRAMENTOS E RETOMADAS	
7.1- O fim da ABVP	243
7.2- Novos personagens, novas cenas	247
7.3- O Coletivo de Vídeo Popular	249
7.4- O debate sobre a representação	260

7.5- Arte, política e produção: o coletivo	264
7.6- Arte, política e representação	266
7.7- <i>Videolência</i> , o Cinescadão e o repórter	271
7.8- Uma poética para o vídeo popular	279
7.9- A Brigada de Audiovisual da Via Campesina	285
8- O VIDEOATIVISMO: A CÂMERA DENTRO DO CONFLITO	
8.1- <i>Brad: uma noite mais nas barricadas</i>	299
8.2- O lugar da câmera	305
8.3- O videoatista, o narrador e a viagem	309
8.4- A narrativa do fim da história	311
8.5- A resistência global	315
8.6- O Zapatismo: entre armas e redes	317
8.7- De Chiapas a Seattle	326
8.8- A cultura <i>hacker</i> e o ciberativismo	331
8.9- O Centro de Mídia Independente: “Seja a mídia!”	336
8.10- O videoativismo: “O mundo todo está vendo”	338
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
De <i>Revolta do Buzu</i> às Jornadas de 2013	359
Pontos de chegada e novas questões	360
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	363

À memória dos companheiros Saray Rojo e João
Zinclar, que tiveram os seus sonhos interrompidos e
nos deixaram tão precocemente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Marcius Freire, por esta parceria de sete anos entre o mestrado e o doutorado e pela confiança depositada.

À Maisa Calazans, pelo apoio, conversas, paciência em momentos de desespero, frustração e também de ideias, alegria e empolgação. Por todas as noites em claro me ajudando a escrever e achar que valia a pena tudo isso.

Aos meus colegas Jenifer Serra, Janaína Welle, Gustavo Soranz, Letizia Nicoli e Saray Rojo (*in memoriam*) que me apoiaram tanto nos estudos, como em momentos difíceis, de dúvidas e desânimo. Agradeço a eles e aos demais que me auxiliaram academicamente, incluindo, além dos alunos, os professores do PPG em Multimeios: Gilberto Sobrinho, Fernando Passos, Elinaldo Teixeira, Fernão Ramos, além do meu já citado meu orientador. Eles me ensinaram a amar o documentário e ainda mais o cinema. Aos funcionários, que tanto me ajudaram nas questões burocráticas e operacionais, com minhas correrias em prazos, papéis e procedimentos: Joice de Lima, Vivien Ruiz, Letícia Machado, Josué, Vinícius Souza e outros.

A todos os companheiros que conheci através do Coletivo de Comunicadores Populares e pela organização da Mostra Luta. Sem eles, nenhuma destas linhas existiria: Carlos Tavares, Cristina Beskow (Tina), Natasha Mota, Letícia Borges, Sônia Oliveira, Ana Furlan, Diana Helene (Didi), Denis Forigo, Daniela Beskow, Jefferson Vasques, João Zinclar (*in memoriam*), Ana Elisa Corrêa, Felipe Camargo, Rafael Jorge e Paulo Ely (e me desculpem se esqueci de algum). A todos que participaram como espectadores, voluntários e debatedores da Mostra Luta, influenciando em muitas das minhas ideias. A todos os coletivos de vídeo popular do país que tive contato, pessoalmente ou através de seus filmes, textos, debates ou mesmo bate-papos, especialmente Daniel Fagundes, do NCA (que me recebem em sua casa) e os demais grupos do Coletivo de Vídeo Popular, além do pessoal da Brigada de Audiovisual da Via Campesina. A Orestes Toledo, cineclubista e trabalhador do MIS-Campinas, que participa e nos inspira na Mostra Luta e muito me ensinou nos seus debates sobre cinema e política. A todos os funcionários do MIS, que lutam pela sobrevivência de um espaço de construção popular, mas muito precarizado pelo poder público.

Aos meus amigos João da Silva, Batata, Germano Scarabeli, Renan Guga, Arthur Prado, Júlia Ferrari, Felipe Lima (Jiló), Dani Lins, Marcelo Ribeiro e Gabrielle Mesquita pelo carinho, pelas cervejas e por todas as conversas jogadas fora e também dentro de minhas ideias e de minhas palavras, aqui.

Aos participantes da disciplina “Cinema Documentário e Movimentos Sociais” e todas as suas colaborações. Foi uma das principais fontes de tudo o que está escrito.

A todos os pesquisadores que me trouxeram muitas das ideias e informações utilizadas nesta tese, das mais diferentes formas, como Guilherme Figueiredo, Diogo Noventa e Guilherme Aderaldo. Eles são muitos e estão em sua maioria citados como referência no texto.

À Fapesp, por ter possibilitado a bolsa para desenvolver esta pesquisa. Sem esquecer nunca que trata-se de dinheiro público, de uma política estadual de pesquisa, existente graças ao trabalho da população do estado. Por isso mesmo tentei me orientar pelo interesse público que poderia haver na pesquisa.

Finalmente, à minha mãe, Ana Maria de Barcellos, maior de minhas professoras, que me trouxe não só ao mundo material, mas de fez perceber um universo de obras de arte, beleza, aventuras e sonhos.

INTRODUÇÃO

Mostra Luta: ponto de partida

Em 2009 eu vi um cartaz anunciando a reunião aberta do Coletivo de Comunicadores Populares, de Campinas, no Museu da Imagem e do Som da cidade (MIS) e acabei indo. Era um debate sobre comunicação popular, com uma introdução à história do grupo e da Mostra Luta, evento que exibia filmes feito por movimentos sociais (ou sobre eles), organizado pelo coletivo.

Como fiquei sabendo através da reunião, um ano antes alguns grupos de realização audiovisual militante da cidade haviam se reunido para promover um espaço de visibilidade e debate de seus trabalhos e de outros coletivos considerados importantes. Em comum os grupos possuíam uma visão política bem clara de enfrentamento contra os grupos da grande mídia e a criação de alternativas, outras vozes e imagens de lutas e questões geralmente ignoradas na comunicação, como a luta dos movimentos sociais. Eles tinham filmes na gaveta, mas não havia lugar para exibi-los. Da mesma forma, conheciam várias produções de outros coletivos, fora da cidade, que mereceriam destaque. Pensaram num evento com exibição e debates e conseguiram o MIS como espaço. Assim foi iniciada, em 2008, a Mostra Luta.

A mostra chegou à sua sexta edição em 2013. Depois da primeira versão, nos anos posteriores o evento passou a ter mesas específicas de debates, exposições de quadrinhos, charges, fotografia, poesias e cartazes, performances de dança, teatro de rua, exposições em escolas públicas, intervenção urbana com fotos, além de um sarau. Foram exibidos, no total, 180 filmes nestes anos. Estiveram presentes estudantes, participantes de movimentos populares, realizadores do vídeo popular e o público geral, que assistiu e refletiu sobre muitas das questões que cercam a realidade social e a realização desses filmes.

A partir das articulações da primeira mostra foi formado o Coletivo de Comunicadores Populares, que age através da comunicação nas lutas sociais da região de Campinas e se autodefine como anticapitalista. Participam (e participaram) dele estudantes, jornalistas, fotógrafos, um documentarista, uma professora municipal, uma

arquiteta, uma militante do MST, além de outros. O grupo, além da organização da mostra, passou a atuar em áreas como a realização de registros, reportagens ou documentários que acompanham as lutas sociais, a produção de conteúdo para um *site*, a colaboração em jornais e um curso de formação com professores da rede municipal de Campinas.

Comecei a participar do coletivo a partir da primeira reunião que compareci, me envolvendo em algumas iniciativas de comunicação e ajudando a organizar a Mostra Luta de 2009 até 2013. Me interessava, em primeiro lugar, o caráter bem horizontal de debates, tanto em relação a temas mais políticos como nas práticas mais objetivas de organização dos projetos e atividades. Sempre fui avesso a grupos centralizadores, onde existem relações assimétricas de poder e a necessidade de um pensamento único de seus membros. Obviamente, as discordâncias se fizeram presentes, em diferentes momentos. Mas as discussões se baseavam no diálogo e construção de consensos, embora nunca este método tenha sido algo sistematizado ou mesmo mencionado. Na concepção de organização em “coletivo”, (bastante popular em tempos recentes, mas com origens bem mais antigas), pessoas com ideias políticas afins se reúnem livremente para objetivos, projetos e lutas comuns.

A programação do evento consiste em sua maioria na exibição de filmes. Geralmente uma sessão com longa (ou média) junto a um curta, ou uma sessão só com curtas, seguidos de uma roda de discussão, eventualmente com a presença dos realizadores e militantes dos movimentos relacionados à obra. Em outros dias, acontecem debates e outras atividades culturais. Os filmes exibidos são, em grande parte documentários, mas também passaram pela mostra animações, experimentais, ficções, reportagens e registros de atos políticos. As discussões pós-filme geralmente giram em torno tanto da temática mostrada, como de questões de linguagem filmica (e da relação entre os dois pontos).

Dentro da formação do coletivo e também durante os dias da mostra, uma figura se destacava como referência: Orestes Toledo, professor de história e funcionário do MIS. Antigo cineclubista da cidade de Campinas, ele tem presença forte nos debates, propondo questões sobre as relações entre o audiovisual e política, além de manter o papel de educador na formação de público e na mediação da sociedade civil com o

museu. Caracteriza-se como um pensador do cinema que está longe dos locais mais tradicionais, como a universidade e os cadernos culturais, em discussões que se dão mais diretamente com a população frequentadora da mostra e de outros projetos do MIS (cineclubes, cursos de documentário e de pedagogia da imagem, etc..).

O público da Mostra Luta possui variações conforme a programação do dia. No geral, são os frequentadores do museu (de diferentes características), universitários, secundaristas, além de pessoas com afinidades pelos temas e debates. Em sessões específicas, não raro há o comparecimento de militantes dos movimentos sociais e sindicatos realizadores dos filmes exibidos, que se organizam para levar o público.

Contudo, há uma permanente discussão dentro do coletivo sobre o real alcance da mostra. Ela conseguiria realmente conseguir atingir seu objetivo? Ela teria realmente um diálogo com a sociedade e os movimentos sociais? Este debate chegou a atingir pontos mais tensos, levando à dúvidas de ordem existencial. A tentativa de agir dentro destes questionamentos se deu em algumas propostas de transformar o Mostra Luta num espaço mais orgânico de articulação de grupos e construção de projetos. A primeira edição já havia gerado a formação de um coletivo. Da mesma forma, algumas discussões durante os debates produziram ideias e a própria organização propôs sessões da programação para provocar iniciativas neste sentido. Um dos debates da Mostra Luta iniciou a tentativa de organizar um jornal que reuniria os movimentos sociais da região. Embora o projeto não tenha se concretizado, acabou servindo de inspiração para o Jornal Atenção, feito pela Fábrica Ocupada Flaskô, localizada em Sumaré (na região de Campinas). Outra proposta semelhante, a organização de cursos de comunicação junto às organizações populares, também não teve êxito, diferente das aulas para formação de professores municipais, que foi realizada, ainda que com poucos participantes. Já no ano de 2013 houve uma iniciativa mais bem sucedida, ainda na fase de organização, de promover uma mostra paralelas nas escolas municipais da cidade, sendo já pensada como algo permanente para as próximas.

Um projeto de pesquisa

Quando iniciei este projeto de pesquisa, em 2010, me deparava com um fenômeno que me interessava bastante durante a Mostra Luta: os documentários realizados dentro

do movimento de luta pela terra, muito presentes desde a primeira edição. Comecei o projeto estudando o mais importante grupo dentro desta produção: a Brigada de Audiovisual da Via Campesina. O fato de uma frente camponesa, que compreende movimentos como o Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MST) e o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), resolver se organizar num grupo de produção audiovisual me parecia com um potencial importante para os estudos de cinema.

Mas o contato com estes e outros filmes me levou à aproximação de algo que incluía os coletivos campesinos, mas também constituía um movimento ainda maior. Trata-se da extensa produção envolvendo grupos de luta social, grupos periféricos e independentes dos mais diversos e do que tem sido chamado vídeo popular (recuperando um termo do movimento brasileiro nos anos 80), além do movimento de videoativismo, que nasceu junto às lutas antiglobalização dos anos 90. Ao observar estes processos do vídeo em movimentos sociais no Brasil, eu percebi mais fortemente que havia filmes, eventos, publicações independentes, debates, cineclubes, articulações, oficinas e muita coisa acontecendo, à margem tanto da grande mídia comercial, como do circuito independente mais conhecido.

A Mostra Luta começou em 2008 por iniciativa de grupos, de diferentes matizes, que não tinham espaço de exibição. Como afirma constantemente em todas as edições Orestes Toledo, “Nós somos o MST: o movimento dos sem-tela”. O evento nasceu de um projeto baseado em trocas locais, objetivando discussões mais amplas sobre comunicação e lutas sociais. Mas, em edições posteriores, a medida em que foi tomando contato com outros realizadores do país, se inseriu dentro das discussões do movimento de vídeo popular. Esta aproximação se deu especialmente no contato com o Coletivo de Vídeo Popular, articulação de grupos da cidade de São Paulo (“coletivo de coletivos”), que promove mostras, circuitos exibidores, distribuição de DVDs, além da publicação de uma revista (Revista do Vídeo Popular).

Mesmo ciente do tamanho do tema que tinha pela frente, resolvi que era este o norte da minha pesquisa. Para conhecer melhor o campo que estava estudando, fui em reuniões, entrevistei e filmei exposições, reuniões, debates, tentando compreender o que são estes novos filmes, sujeitos e redes. Para dar um recorte dentro do que já estava trabalhando, escolhi inicialmente estudar alguns dos filmes documentários da Mostra

Luta e pensar algumas questões a partir deles. Entre as obras exibidas no evento estão diferentes grupos e temáticas: luta pela terra, por moradia, atingidos por barragens, movimentos da periferia, de cultura popular, diversidade sexual, movimento negro, fábricas ocupadas, operários, organizações de bairro e outros. O objetivo, após assistir ao acervo completo, seria analisar o material filmico, observando algumas informações de realização e acompanhando os debates e demais processos dos coletivos, como sua distribuição e auto-reflexão sobre a práxis. Analisar estes elementos pesquisados, possibilitando uma proposta reflexiva acerca do vídeo popular e do cinema militante recente.

Ao participar da curadoria em todos estes anos constatei que o conjunto de filmes, de todas as programações, estava desenhando um mosaico potencialmente reflexivo sobre o país, seus conflitos, contradições e lutas, a partir de perspectivas geralmente não consideradas. Víamos, por exemplo, a emergência de trabalhos sobre déficit habitacional e o direito à cidade, relacionando-os com o quadro de especulação imobiliária e mercantilização do espaço urbano. O tema está em 26 filmes exibidos, como, por exemplo, os realizados pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST). As abordagens com a temática da moradia e da ocupação do espaço urbano são as que registram o maior número de produções na mostra (26), tendo, em seguida, os filmes sobre democratização da mídia, a comunicação popular e o vídeo popular (17) e, em terceiro, o tema da questão agrária (15). Em relação ao último assunto, que traz reflexões candentes sobre o persistente problema fundiário brasileiro, esta forte participação se dá por dois motivos principais: primeiramente, por haver um grupo de vídeo popular ligado diretamente ao assunto (a Brigada de Audiovisual da Via Campesina) que produz regularmente e, em segundo lugar, pela atuação do MST da região de Campinas. Os sem-terra e outras organizações com atuação na cidade e seu entorno, tais como a Flaskô, o MTST, o Identidade (de diversidade sexual) e alguns sindicatos, todos eles produtores de vídeos, mantiveram proximidade, de diferentes formas, com a Mostra Luta, afetando diretamente nas programações.

Nos trabalhos que giram em torno da comunicação e do audiovisual, percebe-se a influência da profusão de coletivos, que vêm enunciando as suas contestações e proposições tanto nas próprias relações de realização, distribuição, exibição e discussão,

como nos assuntos abordados em parte de seus filmes. Um caso a ser citado nesta perspectiva metalinguística é o documentário em longa-metragem *Videolência*, produzido pelo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA). Os realizadores fazem parte de um coletivo de vídeo popular de São Paulo e em seu filme é mostrada a história de grupos semelhantes a ele (junto a ensaios visuais sobre a violência e a imagem da periferia), refletindo história da geração que fazem parte. Algo semelhante acontece em *Brad: uma noite mais nas barricadas*, do coletivo Videohackers, com apoio a rede *IndyMedia* (no Brasil CMI- Centro de Mídia Independente). O filme é sobre o videoativista do CMI Brad Will, morto em 2006, na cidade de Oaxaca- México, na repressão sofrida pela Assembleia Popular dos Povos de Oaxaca (APPO), mobilização popular que ocorria na época. Através deste longa documental e da trajetória de personagem central, revela-se a história do movimento antiglobalização, entre os anos 90 e 2000, além do nascimento e desenvolvimento do videoativismo, surgido neste bojo.

Portanto, além de possibilitar um olhar para a situação política e econômica do país (e, em parte, da América Latina e do mundo), seus distúrbios e mudanças, a mostra também compôs um quadro das transformações do audiovisual e da comunicação relacionados às lutas sociais. A esta amostra das modificações recentes no campo da mídia popular somou-se a iniciativa do evento em trazer o cinema militante e os cinemas de engajamento social durante a história, através de sua programação. Desde a segunda edição, que exibiu o longa documental de Renato Tapajós *Linha de Montagem* (de 1982), houve a presença de filmes clássicos deste campo. Passaram pelo MIS produções sobre as greves da grande São Paulo entre 1978 e 1981 e os movimentos sociais dos anos 60, 70 e 80 no Brasil (como o próprio *Linha de montagem* e também *Máquinas cruzadas, máquinas paradas*, de Roberto Gervitz e Segio Toledo, de 1979) e filmes de realizadores latino-americanos, como Patricio Guzmán, Santiago Álvarez e Fernando Solanas. Na quarta edição (2011), a curadoria procurou colocar lado a lado produções mais antigas junto com trabalhos mais recentes, que abordam o mesmo tema, buscando um olhar dialético nas discussões. Um exemplo foi a sessão que reuniu o curta *A luta do povo*, de Renato Tapajós (1980), sobre os movimentos sociais e sindicais do período, e os filmes produzidos pela TV Flaskô sobre o MST e o MTST na região de Campinas, na atualidade.

Paralelo a este processo de curadoria que participava, foi importante o estudo sobre a história do cinema militante, do videoativismo e do vídeo popular, através do contato com os filmes e com a bibliografia relacionada. Realizei, junto a meu orientador, Marcius Freire, uma pesquisa para a disciplina a qual fui monitor, chamada “Documentário e movimentos sociais”, oferecida no primeiro semestre de 2012, no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Esta investigação, que redundou na ementa do curso, construída com o professor e os debates ao longo do curso forneceu-me material para as reflexões da tese. Devido à escassez de trabalhos publicados sobre a história do cinema militante e do audiovisual ligado aos movimentos sociais, junto à necessidade de uma contextualização, Marcius sugeriu que me dedicasse a esta pesquisa.

A partir do contato com a história do cinema militante e com os movimentos contemporâneos do vídeo e com a Mostra Luta, busquei algumas questões centrais concernentes à presença das câmeras juntos às lutas sociais. Mas, todavia, não eu não me satisfazia em realizar um mero levantamento de dados e filme, nem um histórico do evento ou desta cinematografia engajada. Da mesma forma, não pretendia fazer uma análise filme a filme da Mostra Luta, trabalho que me parece não reconhecer alguns elementos transversais a essa produção, se pensarmos (também) o processo num todo.

Eu me deparava com a dificuldade em analisar obras de tão diferentes temáticas e com tantas questões importantes em termos filmicos e de relação estética/política. Indo conhecer um coletivo e entrevistando-o, acompanhando reuniões, filmando estes espaços, lendo a história do cinema militante para preparar uma aula, estudando o vídeo popular e, principalmente, vendo os filmes da Mostra Luta, fui acumulando anotações, filmagens e reflexões. De diferentes formas e caminhos, pensava como seria a tese, seus focos, questões e hipóteses. Isso com o acompanhamento do processo ainda em curso do movimento de vídeo popular, das periferias e dos movimentos sociais em seu levante audiovisual.

Embora inicialmente a mostra tivesse um lugar de mais destaque nos objetivos do projeto, sendo tema central, percebi que as produções e práticas registradas durante todas as edições poderiam ser meu ponto de convergência de referências, debates e materiais.

Em outras palavras, poderia não ter a Mostra Luta como objeto em si, mas tentar compreender o universo que emergia de suas telas, vendo-a como ponto de partida.

Ao longo do projeto me deparei com o inevitável questionamento sobre o meu lugar como pesquisador. Eu sabia estar olhando para um movimento onde também me inseria, misturando, talvez, os papéis de sujeito e objeto. Esta posição, assim sendo, possuía alguns riscos e poderia impor-me certas limitações de análise. A motivação inicial para o trabalho se deu pelo interesse em fenômenos audiovisuais que, para mim, se destacavam em sua inventividade e em suas potências políticas, estéticas e culturais. Entretanto, não gostaria de me prender ao limite do elogio e das constatações sobre a importância destes filmes, projetos e coletivos. Por outro lado, também não haveria honestidade intelectual em ocultar minha posição de fala dentro do campo estudado, nem poderia acreditar na possibilidade de análises mais “distanciadas”.

Junto à experiência de espectador, debatedor e leitor deste material a que tinha acesso, o exercício audiovisual dentro das lutas sociais, que tive com o Coletivo de Comunicadores Populares, influenciava as minhas concepções. Estas reflexões vindas da prática, de caráter constantemente mutáveis, acabavam por ecoar no desenvolvimento teórico e metodológico da tese. Eu me questionava, em vários momentos, me perguntando quais são os limites da visibilidade como arma para as lutas sociais do país. Presente com a câmera em momentos de violência como repressão às manifestações de rua e ações de despejo, me indagava por que valeria a pena filmar, assim como refletia sobre o estatuto daquelas imagens da instabilidade. Observava, também, a interrogação de realizadores populares sobre o poder daquela representação, sobre as condições de se realizar, mesmo com limitações materiais e de visibilidade e a posição daqueles filmes dentro de uma disputa contra-hegemônica.

Com as inquietações descritas nos últimos parágrafos postas na mesa, era necessário escolher uma abordagem para o material a que tive acesso, definir com mais precisão o que estava estudando, saber que perguntas deveria fazer sobre o *corpus* e que hipóteses poderiam ser levantadas. Primeiramente, me parecia importante a compreensão de que estava trabalhando com produções assumidamente comprometidos com as lutas sociais. Não me seriam úteis os ferramentais vindos da crítica contemporânea, que costumam desqualificar a presença direta e literal da política. Minhas observações

também não poderiam ir em direção à análise filmica puramente formal, desconsiderando elementos políticos essenciais para estes filmes. Ao mesmo tempo, tinha claro que o trabalho se insere no campo dos estudos do cinema, não sendo, portanto, uma análise “de contexto”, nem de fundo mais sociológico.

Como pensar para além da contraposição entre uma crítica imanentista ou formalista de um lado, e outra, de caráter meramente contextual, historicista ou sociológica, do outro? O referencial teórico que me auxiliou dentro deste impasse foi a obra de Walter Benjamin. Desde a minha graduação na Faculdade de Comunicação da UFJF, quando participei de um projeto de iniciação científica chamado *Imagem em Walter Benjamin*, que gerou um livro de mesmo nome realizado pelo grupo de pesquisa, tenho me dedicado às pesquisas sobre o autor e sua relação com a imagem. O autor alemão pensa o cinema e outros dispositivos da modernidade como técnicas e meios/aparelhos de produção, o que é especialmente aplicável ao cinema. Em suas reflexões, a crítica estética se relaciona, também, às transformações dos meios de produção intelectuais e materiais, bem como as mudanças de paradigma na obra de arte. O campo das significações existe como expressão tanto da superfície material, de seus lógicas e mecanismos, como das relações culturais constituídas em seu tempo. Assim sendo, a obra e, por consequência, a crítica, não podem mais ser pensadas como representações espirituais abstratas, apartadas do conjunto social/técnico/cultural que as envolve e as compõe como campo de força. Em Benjamin, a crítica sobre a política e sobre a história entrecruza-se com a crítica sobre a estética. Dito de outro modo, a sua crítica da poética é também uma poética da crítica.

Cheguei, assim, às conclusões para possíveis caminhos. Percebi que alguns dos mais interessantes documentários analisados refletiam os processos de crise e conflito em que vivemos, a partir da presença do realizador dentro destes confrontos. A tensão das imagens é expressão dos instáveis momentos que vivemos, de uma realidade em trânsito, extremamente violenta e potente em suas diferentes formas de representação. Estas relações conflituosas se dão nas dialéticas temporais e temáticas na montagem, na relação da câmera com o mundo e nas diferentes estratégias do mesmo filme. Também se fazem presentes nos embates captados pela câmera através do interior tomada: lutas, debates, representações, visibilidades questionamentos e desvios das narrativas hegemônicas e

disputas de um mundo em crise, em guerra.

Estas produções são espaços onde podemos perceber as disputas por visibilidade e os conflitos entre as diferentes representações. Dentro do importante debate, no documentarismo, sobre a câmera perante o mundo, os seus limites e potências, os filmes trabalhados trazem relevantes contribuições. Isso pode ser percebido nos confrontos mostrados num plano sequência, na montagem, ou mesmo nos processos de circulação e exibição que os documentários participam. O conflito se dá entre subjetividades, interesses das mídias independentes contra as comerciais, forças repressivas do Estado contra movimentos sociais, além de sujeitos em choques diversos, com suas posições, corpos e ideias em contradição. A dúvida sobre a representação documentária como possibilidade de denunciar, discutir, pensar, formar, informar aparece tanto nos filmes como nas reflexões teóricas sobre eles. Contudo, para além disso, podemos olhar estas obras como um espaço de visibilidades e de diferentes forças, que podem ser pensadas em sua complexidade, seus choques e suas possibilidades de emancipação expressiva.

Além do tema do conflito, o estudo da história do cinema militante, me levou à reflexões sobre as representações marginalizadas e a relação disto com a construção das narrativas históricas, tendo Benjamin como referência teórica. O cinema é uma típica expressão da modernidade, de suas técnicas, sua cultura, suas contradições, além de suas configurações sociais e geográficas. Ao tentar compreender o cinema, nos deparamos com uma diversidade de elementos materiais e subjetivos que dizem respeito, também, às transformações históricas que nos constituíram e nos influenciam constantemente até os dias de hoje. Tanto numa manifestação de rua múltipla de sentidos vista nos protestos mais recentes, quanto nos conflitos que formaram a modernidade, há mais de 100 anos, vemos a obsessão de tentar compreender os movimentos e transformações da história através de suas imagens. Ou, como prefere Benjamin, alcançar o momento em que a história seja “legível”, “conhecível”. A imagem captada pela câmera, transformada posteriormente num filme, recorta o possível instante, dentro deste fluxo. A partir do eterno “agora” da imagem, a história pode ser observada na multiplicidade dos elementos de um instante e, a partir disso, ser remontada, desmembrada, criticada, atualizada.

Coordenadas para a navegação

Depois de quase quatro anos de pesquisas e contato direto com todo esses movimentos, chego à fase final do trabalho num momento de efervescência política em 2013 no Brasil, onde o audiovisual vem se mostrando como importante ferramenta e parte constitutiva. A primeira coisa que me ocorreu (e me parecia mais óbvio) era que esses acontecimentos recentes (como a luta do passe livre que tomou as ruas do país) de certa forma concluíam todo o percurso sobre o tema pesquisado. Acreditava que os levantes sintetizavam transformações que vinham ocorrendo desde os anos 1990, tanto em termos de construção de mídias independentes, como de novas formas de organização política. Embora acredite que isso não seja falso, a grande imprevisibilidade e complexidade dos fatos me fez pensar exatamente sobre a dificuldade de tirar conclusões dentro de momentos como estes. Por outro lado, olhando tudo o que acontece hoje, houve uma necessidade de voltar o olhar para todo o processo que me propus a estudar. Desta forma, relacionar as influências de diferentes momentos da luta social e de diferentes iniciativas no audiovisual e na comunicação ativista/militante. Perceber como a formação de uma rede de subjetividades articula-se através da história, dos espaços e dos imaginários, se fazia necessário.

Para Benjamin, a história não é algo fechado, verdadeiro por si mesmo, cientificamente definido. As noções de generalidade teórica e de linha evolutiva mais conhecidas seriam apenas a imposição de uma inevitável marcha, num cortejo dos vencedores. Ao descrever seu trajeto de pesquisa em *Passagens*, ele diz:

Comparação das tentativas dos outros com empreendimentos de navegação, nos quais os navios são desviados do Pólo Norte magnético. Encontrar esse Pólo Norte. O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as “grandes linhas” da pesquisa.¹

Se cada fotograma, plano ou sequência configura-se como “agora” histórico, a sua organização, dentro do tempo, é uma possível montagem. Ao compreender que a história geral tal qual conhecemos foi montada a partir de escolhas da classe dirigente, para

¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial. pág. 499

Benjamin torna-se legítimo remontá-la de outra forma. Ao propor um trajeto desviante das “grandes linhas”, ele defende um rompimento revolucionário e epistemológico numa narrativa tida como intocável e inevitável e nas “grandes linhas” teóricas e históricas. Para isso, o falso caráter científico, neutro e objetivo da historiografia oficial poderia ser substituído por um critério assumidamente político: no seu caso, uma contra-história “do ponto de vista dos vencidos”.

Ao observar a história do cinema de forma mais ampla, percebemos que ela foi construída por uma série de personagens e realidades invisíveis, desde seus primórdios, na sua invenção e nas primeiras exposições. Do início do século XX, até os dias de hoje, grupos sociais políticos e identitários se valeram do meio cinematográfico para registrar as suas lutas, exibir as suas pautas e visões de mundo, propor novas relações no processo de realização, além de se contrapor aos discursos dominantes. A trajetória destes e outros grupos durante o século será de interesse deste trabalho, numa relação com os filmes atuais, que nos ajudará a compreender o momento em que vivemos. Observar estes processos, estes movimentos e personagens, nos possibilitará ferramentas importantes para pensar os fenômenos atuais do audiovisual dentro das lutas sociais. Além disso, serão demonstradas e ressaltadas as particularidades da imagem-câmera no cinema documental para a leitura histórica dos processos de luta social, sendo o cinema documentário o campo que receberá maior atenção (embora filmes ficcionais também sejam mencionados, quando são importantes para o tema geral da tese).

Junto a esta reflexão sobre as relação entre o cinema militante e a história foi importante, também, perceber a potência política e organizativa dos diferentes processos do audiovisual junto às lutas sociais. Observar como estes filmes construíram novas relações dentro da realização, circulação, exibição e produção de debates e educação política. Pode-se dizer que foram influenciados por uma série de eventos históricos de conflitos e lutas e por formas de organização política, assim como desenharam o tipo de sociabilidade que desejavam: livre e democrática em suas representações e participações.

Este trabalho é parte de uma navegação tortuosa e desviante, num processo onde convivi mais com perguntas e dúvidas do que com pressupostos rígidos. Se a narrativa histórica dos vencedores é como um texto clássico, onde o problema inicial se resolve

numa artificial coerência, o rompimento das ações e da arte militante gera o distúrbio e a abertura para o devir. O texto que escrevo é o resultado destes processo, onde tentarei expor algumas conclusões e fornecer elementos para o estudo do tema.

As questões que esboçamos inicialmente serão melhor problematizadas ao longo do texto. Mas, dentro dos elementos já apresentados, podemos mencionar algumas coordenadas para a navegação, que aparecem como hipóteses e perguntas possíveis. Este trabalho estudará o cinema e, mais especificamente, o cinema documental dentro das lutas sociais, numa perspectiva histórica, estética e política. Posto isso, partiremos para uma reflexão que diz respeito os sujeitos e movimentos realizadores e sua relação no mundo; as imagens da história captadas na relação direta da câmera com o real, além da presença das imagens (e do filme) na história. Desta forma, podemos (ainda que por uma necessidade mais didática do que totalizadora) citar estes pólos da problematização da tese, que ajudarão a pensar nosso tese. Posto isso, esta tese se dedicará a estas questões:

O filme dentro das lutas, da organização popular e da construção de sujeitos coletivos- Compreender o audiovisual no processo de organização popular. Seria ele construtor de subjetividades coletivas comuns e contestador dos exclusivismos discursivos? Estudar seus diferentes aspectos: como instrumento de debates, apoio à organização de movimentos, formações de base e divulgação das pautas; produtor de possíveis contrapontos e denúncias; colaborador direto nas lutas objetivas, criador de relações diferentes às exercidas no processo filmico comercial. Verificar as proposições destes grupos frente ao quadro hegemônico dos meios de produção cinematográficos, observando as suas experiências de realização, distribuição, educação, debate e exibição. Problematizar a questão do uso da tecnologia (e das novas tecnologias), as suas potencialidades e limitações. Ao mesmo tempo, pensar a construção dos sujeitos coletivos com o uso do audiovisual, para além da contraposição “eu e o outro”.

O que vê a câmera perante às lutas sociais no mundo histórico?- Observar as lutas sociais perante a câmera, transformadas em imagem documental; as relações entre um sujeito da câmera participante das lutas e o mundo em conflito onde ele

filma e se insere; as possibilidades de leitura histórica dos conflitos sociais a partir do instante filmico e da multidimensionalidade de elementos revelados pela câmera e pelo filme.

As imagens dialéticas da luta social e a montagem da história- A imagem e o filme dentro de uma construção e reflexão histórica, a presença das imagens dialéticas da luta social na história, com suas possibilidades de atualização, resignificação, apropriação e remontagem; as potencialidades de uma contra-história, do ponto de vista dos vencidos, que negaria a narrativa fechada generalista construída pela classe dirigente, apresentando a contradição e o seu rompimento, de caráter desviante.

No primeiro capítulo, chamado “Cinema, modernidade e lutas sociais”, veremos importância do cinema dentro das transformações econômicas, técnicas e culturais da modernidade e da cidade, além das relações entre a organização de movimentos como os de operários e negros, no surgimento do cinema militante e de cinemas de contestação social, no início do século XX. Fora isso, será discutido o pensamento de Walter Benjamin sobre cinema, modernidade, cinema e política e o conceito de imagens dialéticas da história.

O segundo capítulo, “A câmera vai ao mundo”, será centrado nas questões levantadas pela presença da câmera documental diante do mundo e de seus conflitos, com as suas implicações éticas, estéticas e políticas. A discussão em torno do assunto é de suma importância para a compreensão das potencialidades políticas do documentário. Haverá, também, um histórico de movimentos importantes no que concerne o tema da pesquisa, como o documentário soviético, o cinema militante durante a Revolução Espanhola e o Neo-Realismo, além da aplicação do conceito de “montagem”, em Benjamin, para as suas reflexões da Teoria da História.

Nesta terceira parte da tese, chamada “América Latina: veias abertas, olhos rasgados”, trataremos do cinema desenvolvido na América Latina, a partir dos anos 1950, que viria a ser chamado, mais tarde, de Novo Cinema Latino-Americano. A partir de uma reflexão inicial sobre cultura e resistência nos conflitos da América Latina, observaremos como estes filmes nasceram a partir da crítica à dependência e ao subdesenvolvimento,

com a necessidade de afirmação de uma auto-imagem e de criação de uma nova estética a partir da precariedade de suas condições técnicas. Tentaremos perceber como surgiram as ideias para um cinema político ou militante latino-americano, influenciando um tipo de produção coletiva e integrada aos processos políticos dos movimentos sociais. Além disso, observaremos as questões trazidas pelos textos-manifestos de cineastas latino-americanos, junto a seus filmes, influenciando novas formas de pensar o fazer cinematográfico.

O tema da América Latina continuará presente no quarto capítulo, intitulado “O pós-1968, o terceiro cinema e o cinema militante”, que abordará algumas cinematografias no contexto da ebulição política e cultural do fim dos anos 1960. Serão trabalhadas as influências do manifesto argentino “*Hacia a tercer cine*” (assim como do filme *La hora de los hornos*) para o movimento de cinema militante e para as reflexões sobre a transformação dos meios de produção cinematográficos. Relacionado a estas discussões do mesmo período, veremos como se desenvolveu o cinema militante francês, de caráter coletivo, em grupos como o Medvedkine e o Dziga Vertov.

Durante o quinto capítulo, “Vozes, imagens, utopias e distopias, no Brasil”, abordaremos a formação do cinema brasileiro independente, do Cinema Novo e do documentarismo brasileiro moderno, no contexto histórico dos anos 1950, 1960 e 1970, além dos documentários produzidos durante a Ditadura Militar. A partir disso, refletiremos sobre algumas questões, notadamente, os conflitos sobre a presença da voz; o fazer cinematográfico durante um regime de exceção e as imagens produzidas no período, na dialética entre utopias, distopias, interrupções e resignificações na história.

Intitulado “Entre o cinema na greve e o vídeo popular”, o sexto capítulo analisará o processo audiovisual no campo do cinema e vídeo militante e popular, no Brasil, entre o fim dos anos 1970, durante os anos 1980 até o início dos anos 1990. Veremos como as greves do ABCD Paulista foram temas para o documentário brasileiro e como este processo auxiliou no desenvolvimento de meios audiovisuais dentro dos movimentos sociais, nos anos 1980. Como grupos independentes e movimentos populares se apropriaram do meio, para produzir trabalhos de formação política, reflexão e denúncia social e como isso se relaciona com a ascensão dos movimentos sociais no período. Nesta área, citaremos a importância da ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular). Ao

analisar estes grupos e este momento histórico, veremos a importância do citado momento para a afirmação de sujeitos coletivos, processos culturais populares e comunitários no audiovisual e na organização política.

No capítulo sete, “Vídeo popular: encerramentos e retomadas”, veremos como ocorreu o fim da ABVP, em meados dos anos 1990 e como se deu a retomada do conceito de vídeo popular nos anos 2000, através do Coletivo de Vídeo Popular, movimentos sociais como a Brigada de Audiovisual da Via Campesina e produções de coletivos advindos de periferias urbanas. Como este processo trouxe importantes contribuições dentro da organização popular e da construção de formas autônomas e independentes de distribuição, exibição e realização, além de debates em relação a temas sobre a representação audiovisual, expressas através de publicações do movimento e filmes como *Videolência*, do NCA. Além disso, observaremos como algumas sequências de filmes do vídeo popular auxiliam na compreensão do audiovisual nas disputas de sentido, no campo do visível.

Por fim, no oitavo capítulo, chamado “O videoativismo: a câmera dentro do conflito”, trataremos do nascimento do videoativismo dentro das lutas antiglobalização, entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Abordaremos o contexto do fim do século XX, com o seu discurso fatalista sobre o “fim da história” e o seu processo de mundialização do capital e da informação. Nos deteremos sobre a importância das ações de resistência global desviantes desta narrativa, críticas ao modelo econômico e ao imaginário hegemônico, para a formação do Centro de Mídia Independente (CMI) e do videoativismo, além de citar algumas influências para o seu nascimento, como o Zapatismo, no México, a cultura *hacker* e o vídeo independente. O CMI, se utilizando de novas plataformas na internet (criadas por eles) e de câmeras mais leves, utilizadas por centenas de cinematografistas anônimos, marcou um novo período da produção audiovisual militante/ativista, chamada de videativismo. Entre os filmes analisados, se destacaremos o documentário realizado pelo CMI e o Coletivo Videohackers, sobre o videoativista Brad Will, assassinado na Rebelião de Oaxaca, México.

1- Cinema, modernidade e lutas sociais

1.1- A saída dos operários da fábrica

Um dos filmes da primeira sessão do cinematógrafo, no *Grand Café* de Paris em 1895 é *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*A saída da fábrica Lumière em Lyon*, 40 segundos)². O curta mostra a saída dos operários, no fim do expediente da fábrica de negativos fotográficos da família Lumière, inventores da nova técnica. A cena parece um dia como qualquer outro: o mesmo fim de trabalho, o mesmo portão, a mesma multidão. Poderíamos conceber aquelas imagens como um exemplo daquela rotina. No entanto, o filme é o registro de um dia específico onde uma câmera estava lá, operada pelos patrões inventores- um instantâneo que recorta a história que insistimos em tentar ler e tocar.

Lá, vemos o deslocamento lateral dos corpos da multidão, uma imagem icônica da modernidade, que sofreu a provável orientação do diretor na filmagem. Também observamos uma maioria de mulheres, algumas bicicletas saindo e um cachorro que passa por acaso.

A industrialização capitalista operou uma série de modificações na vida dos indivíduos, construindo, também, o seu próprio tempo de existir cotidianamente e o seu próprio movimento de corpos e máquinas, dentro das transformações do período histórico. O dia-a-dia dos operários passa a ser marcado por uma rígida rotina entre a casa, o meio de transporte e o trabalho, com algumas interrupções nos estímulos e diversões da cidade. A lógica de produção da fábrica, com a segmentação do trabalho na linha de produção e as atividades repetidas em cada função são a representação máxima desta relação temporal, assim como de seus movimentos. Portanto, como observar, ler ou rememorar a história deste período e destas transformações?

Compreendendo a estrutura material do sistema econômico que estava se formando, vemos que aqueles trabalhadores constituíam peças articuladas de uma engrenagem. Contudo, estes indivíduos possuíam diferentes práticas e subjetividades

² Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=EXhtq01E6JI>

Nota do autor: Tendo em vista que muitos dos filmes mencionados no trabalho são de difícil acesso, mas têm sido disponibilizado na internet nos últimos anos, resolvemos colocar o *link* para o vídeo e auxiliar a compreensão do tema. Feito isso, decidi também incluir o *link* de filmes mais facilmente encontráveis, visto a sua importância no cinema (como o curta dos Lumière), sem diferenciar nenhum deles. Portanto, a maioria dos filmes mencionado que estão disponíveis, terão seu endereço eletrônico divulgado.

dentro deste cotidiano, criando, eles também, o universo objetivo e simbólico de seu tempo. Portanto, como visualizar o instante para além das narrativas que formam as histórias mais gerais?

Podemos concordar com o fato de que o operário vivia um cotidiano maquínico, como exigência do sistema onde estava inserido. Mas, se pararmos apenas na conclusão de que ele vivia o eterno retorno do mesmo dia, temos poucas ferramentas para observar além de elementos teóricos gerais mais reconhecidos.

A nascente arte do cinema permitia, potencialmente, novas formas de captar a história. Isto se dava na eternidade de seu presente imagético e na multidimensionalidade dos elementos percebidos num instante onde a história se tornava visível, através da imagem de cada “agora”. O cinema deve ser entendido não apenas como mais uma invenção do fim do século 19, mas como uma expressão participante das transformações técnicas e subjetivas da modernidade. Portanto, a colaboração do cinematógrafo, da fotografia e de outras inovações permitiu novas ferramentas para as pulsões do conhecimento humano e para a compreensão do mundo e da história. Isso se dá no uso objetivo destas técnicas, mas também na analogia destas novas experiências estéticas para a teoria do conhecimento, que pensa a história a partir de outra perspectiva: através de suas imagens, sejam elas películas, fotos ou mesmo instantâneos históricos do mundo, “agora”, “instantes” que se atualizam a cada momento, gerando elementos para a reflexão, relações críticas e dialéticas, como percebeu Walter Benjamin.³

Inicialmente, os irmãos Lumière não acreditavam em possíveis explorações comerciais de seu invento. O cinematógrafo fazia parte de um fértil período onde muitas inovações técnicas apresentavam-se como mistos de ferramenta científica e curiosidade tecnológica. Os primeiros filmes dos Lumière são o resultado do processo experimental de seu invento, submetidos, posteriormente, à apreciação pública. São imagens que remetem, também, ao retrato da família inventora, seja no negócio ou na alimentação do filho. A saída da fábrica, portanto, é o registro de um patrão que capta a imagem de seus empregados, comandando os seus movimentos na filmagem.

³ BENJAMIN, Benjamin. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial. 2006 e BENJAMIN. Sobre o conceito de história”. In BENJAMIN, WALTER, *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Quando falamos sobre as relações do visível no cinema, poderia se afirmar que há neste processo três instâncias mais claras: a pessoa que vê (e filma), aquela que é observada (filmada) e aquela que assiste ao filme. Nesta concepção, a filmagem é uma relação básica entre o sujeito e objeto do olhar. Analogamente aos processos industriais, a realização cinematográfica afasta a pessoa filmada, seja o ator ficcional ou o personagem do documentário, do processo fílmico como um todo. Ou seja: o corpo se aliena dentro dos diversos passos da “linha de montagem” cinematográfica, onde sua imagem não mais lhe pertence, mas transforma-se, desloca-se, tornando-se algo afastado do próprio indivíduo ⁴. A câmera “rouba-lhe a alma”, como no antigo clichê dos filmes, sobre o contato do branco com o indígena, através de uma câmera. Por outro lado, podemos afirmar que todo aquele que é visto pode “querer ser visto”, “se fazer visto”, complexificando esta relação entre sujeito e objeto. Pode-se dizer que aquele que é visto, pode ter o seu corpo conscientemente auto-representado, numa autoria do corpo (e da voz) que retira-lhe o caráter de total sujeição perante à câmera.⁵ Neste conflito frontal de representações, nasce o filme.

O filme da saída da fábrica mostra o nascimento do cinema dentro do processo industrial, onde as relações de classe entre quem filma e é filmado repetem, em alguma medida, as presentes no trabalho e na produção. Mas, aquela imagem de caráter documental revela, também, o corpo auto-representado do operário e um mundo que poderia ser visível através do cinema, em sua imagem e duração. Embora nada de concreto retirasse aquele operário da submissão à lógica de trabalho, sua imagem “salta” de um “instante qualquer”⁶, de fugacidade e apagamento, para a eternidade do instante em que nós, espectadores, vemos a sua imagem captada pela câmera, através da tela.

1.2- A imagem dialética

O que se constituía apenas como possibilidade emancipatória da técnica foi se desenvolvendo melhor com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica a partir de 1895. Temas políticos entraram no cinema de ficção, cinematografias se desenvolveram

⁴ BENJAMIN, Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In BENJAMIN, WALTER, *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. (Prefácio). São Paulo: Brasiliense, 2012. pág. 195

⁵ *Ibidem*, pág 199

⁶ RAMOS, Fernão. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008

em países ricos e pobres desde as primeiras décadas, registros documentais trouxeram novas perspectivas no registro das alteridades e dos elementos sensíveis do mundo; movimentos sociais organizados passaram a se utilizar das câmeras na produção de seus filmes. Hoje, quando convivemos com um universo contemporâneo onde as imagens do cinema documental militante fazem parte de muitas discussões dentro do espaço público, tema que interessará mais especificamente esta tese, torna-se necessário compreender a história desta relação entre cinema, visibilidade e luta social. Da mesma forma, é importante perceber as relações entre o cinema e as transformações materiais e simbólicas da sociedade, assim como as possibilidades de olhar a história a partir das suas imagens.

A saída dos operários da fábrica é um instantâneo da realidade de 1895 e guarda, dentro de si, as contradições de sua época, não apenas nos operários registrados e a sua realidade em si, mas nas próprias relações entre eles e a câmera dos Lumière. Se o filósofo pré-socrático Heráclito acreditava no eterno devir e “vir a ser” onde não nos banhamos duas vezes no mesmo rio⁷, a imagem cinematográfica é como um mergulho súbito num encontro de águas destes rios. O mergulhador sente, em sua pele, correntes de água opostas e está imerso nas suas contradições e movimentos. Contudo, a imagem se eterniza no seu “agora”, seu “instante” do mergulho, submetendo-se à avaliação de outro “agora”, o nosso. Um instante único, imerso no devir - o que Walter Benjamin chama de “imagem dialética”. Benjamin não nega o devir, a mudança. Mas, o que passou só se torna conhecível e legível na sua “imobilidade”, como imagem, que se atualiza entre o “ocorrido” (ou “sido”) e o agora.

Bem, quando a história nos parece um turbilhão de elementos e movimentos, ela surge apenas como inevitável corrente, onde nos encontramos impotentes diante de seus desígnios. No tempo, o “agora” torna-se passado logo depois de falarmos nele e não podemos mais tocar e influenciar o que já passou há um século, ou mesmo há um segundo. A imagem, portanto, é parte de nossa pretensão de paralisar este instante, ler uma história em devir. “A verdadeira imagem do passado *passa voando*” e “o passado só se deixa capturar como imagem, que relampeja irreversivelmente no momento de sua

⁷ JOSÉ SANTOS, Mário. *Os Pré-Socráticos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001

conhecibilidade”, como afirma Benjamin⁸. Articular de forma histórica o passado não é, para Benjamin, conhecê-lo “tal como realmente foi”⁹, buscando as origens de um elo perdido. É, por outro lado, pensar como ele pode se fixar para os sujeitos históricos, onde a atualização substitui a ideia de progresso¹⁰. E, ao atualizá-la, resignificá-la. o primado da história vista como verdade determinista, “natural” e universal, é substituída pela ação política consciente de “montá-la”, relacionando seus diferentes elementos, contrapondo-os (a semelhança de um montador de cinema), além de que criar condições para o seu “desvio” do caminho linear.

Frente a uma história colocada como inevitável e determinista, a imagem emerge como possibilidade crítica e política. Com ela, podemos negar uma narrativa já contada, um livro já fechado. No lugar de pensar a história como algo externo a nós, a qual somos personagens impotentes, surge a possibilidade de olharmos para cada instante em suas dialéticas e, a partir disto, montá-la novamente. A ação crítica em relação à narrativa geral hegemônica permite uma ação de sujeitos, atores (no seu mais amplo sentido) de uma história que não se fecha em seu sentido uno.

Para não sermos levados por uma corrente histórica incontrolável, a qual não somos sujeitos, Benjamin propõe a imagem como rompimento, como “interrupção”. Há, neste conceito, duas influências¹¹: primeiramente, o teatro épico de Bertolt Brecht, feito de interrupções e fragmentos, que buscava um distanciamento crítico para desmistificar o teatro naturalista “burguês” e as relações sociais dominantes¹². Mas Benjamin pontua que este efeito também é obtido pelo cinema: “O teatro épico se desenvolve por interrupções,

⁸ BENJAMIN, 2012, “Sobre o conceito de história”. pág. 243

⁹ *Ibidem, ibidem*

¹⁰ *Idem*, 2006, pág. 502

¹¹ Outra influência importante tanto para o conceito de imagem dialética, como para a teoria da história em Benjamin, de forma geral, é a ideia de messianismo, trazida da teologia judaica e do Romantismo Alemão. Através dele, o autor contesta a visão historicista onde o futuro se converte num “tempo homogêneo e vazio”, direcional e evolutivo. Ele utiliza a referência teológica em “Sobre o conceito de história” (2012, pág. 252), ao pensar sobre o tempo, onde “cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias.” Ou seja, no lugar de uma linha homogênea, levanta-se a possibilidade de rompimento, de revolução ou “reviravolta dialética”, que poderia ocorrer a cada segundo (em oposição à narrativa histórica de um final redentor, no “lá”). A questão do messianismo em Benjamin há muito tempo é foco de diversas discussões no âmbito teórico, contendo um sem número de variantes e desdobramentos, que não serão possíveis de serem desenvolvidos nesta tese. Por isso, a escolha aqui é de mencionar o assunto apenas superficialmente, ainda que se reconheça a sua importância. Para mais reflexões sobre o tema, recomendo o livro *Walter Benjamin, aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, de Michael Löwy (São Paulo: Boitempo, 2005).

¹² STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006. pág. 89

de uma maneira comparável às imagens em um fragmento de película cinematográfica”,¹³. “A seleção e o tratamento dos gestos em Brecht nada mais é que a transposição dos métodos de montagem, decisivos para o rádio e para o cinema (...)”¹⁴.

O teatro de Brecht realizava interrupções anti-realistas, pra romper com as técnicas naturalistas de continuidade que, para ele, escondiam os artifícios realistas e ocultavam a linguagem. Como afirma Benjamin, “ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto a seu papel”¹⁵. Já o cinema dá a possibilidade de interrupção e artesanaria montadora, onde a obra é um conjunto de fragmentos a ser organizado, decodificado e reconstruído, podendo, também, ser congelado.

Como observou Jeanne Marie Gagnebin¹⁶ e Michael Löwy¹⁷, há, em Benjamin, uma ligação inseparável entre a sua filosofia da história e as suas teorias sobre a cultura, a arte, além de outros temas. A partir da leitura de Marx, ele afirmava que um crítico deve se utilizar das próprias formas da realidade existente na produção do conhecimento e de suas ferramentas metodológicas.¹⁸ Ele buscava a compreensão dos fenômenos, portanto, não “por detrás ou acima das coisas”, mas “nas próprias coisas”.¹⁹ Ou seja, não se trata apenas de utilizar uma teoria para atacar um objeto de estudo, mas também o seu inverso: a partir da compreensão da natureza de seu objeto, formular um pensamento, uma teoria, um método. Transitando por uma rua de mão dupla, podemos tanto pensar a história de forma “cinematográfica”, como utilizar estas mesmas reflexões de Benjamin sobre as imagens na história, pra pensar o cinema.

¹³ BENJAMIN, 1973. *Apud* STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2006. pág. 90

¹⁴ BENJAMIN, 2012, “O autor como produtor”, pág. 143

¹⁵ *Ibidem*, *Ibidem*

¹⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Fapesp/Unicamp, 1994. pág. 3

¹⁷ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio- uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. pág. 14

¹⁸ MARX, Karl. *Der historische materialismus: die frühschriften*. (vol.I) Leipzig: Kröners Taschenausgabe, 1932. pág. 225. *Apud* BENJAMIN, 2006, pág. 508.

¹⁹ TIEDMANN, Rolf (Introdução) *In* BENJAMIN, 2006, pág. 47. Obs: Para o autor da introdução de *Passagens*, essa perspectiva de buscar a compreensão “de dentro das coisas” foi influenciada pelo pensamento de Goethe.

Para Benjamin, no lugar de um tempo “homogêneo e vazio”²⁰ e submetido a uma cadeia causal, ditado pelo sistema econômico em seu caráter universal e inevitável, deve-se propor o primado da política sobre a história, onde “o ocorrido torna-se a reviravolta dialética”.²¹ Ao “saltar” de uma linha reta posta como natural, abre-se a oportunidade de construção de uma outra história, protagonizada através do rompimento, percebendo a própria classe oprimida e combatente como “sujeito do conhecimento histórico”.²² O autor alemão percebe a possibilidade da imagem como produtora de um elemento desviante, dentro de uma linha harmônica e simétrica, sem ruídos.

1.3- Cinema e História

Marc Ferro, em *Cinema e história*, expõe elementos metodológicos para o historiador diante do documento cinema. Já Benjamin realiza um exercício teórico de caráter ensaístico, filosófico e poético, sobre a relação entre imagem, montagem e história. Contudo há, nos dois autores, pontes possíveis: Para Ferro, “o historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram.”²³ Desta forma, “confrontar os diferentes discursos da História, a descobrir, graças a esse confronto, uma realidade não visível.”²⁴ Assim, “o filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio.”²⁵ Ao longo de *Cinema e História*, propõe uma série de reflexões e ferramentas para compreender o documento cinema na prática historiográfica, tais como a “leitura histórica do filme” e a “leitura cinematográfica da história”; as relações dialéticas entre a “sociedade que produz” o filme e “a sociedade que o recebe” e as nuances ideológicas presentes em elementos da linguagem filmica, como a montagem.

Para Benjamin, no lugar de seguir a “marcha” do “cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje (a marcharem) por cima dos que, hoje, jazem por terra”²⁶, Benjamin propõe ler a história do ponto de vista dos “vencidos”. O autor acreditava que o

²⁰ BENJAMIN, 2012, Pág. 249

²¹ *Idem*, 2006, pág. 433

²² *Idem*, 2012, pág. 248

²³ FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. Pág. 76

²⁴ *Ibidem*, pág. 77

²⁵ *Ibidem*, pág. 86

²⁶ BENJAMIN, “Sobre o conceito de história”. In BENJAMIN, 2012, pág. 244

cinema se constitui como importante ferramenta das construções históricas/narrativas e das políticas de visibilidade. Mas podemos fazer uma pergunta: seria ele um meio que poderia ser reapropriado pelos movimentos sociais para munir seu contra-ataque? Em outras palavras: seu uso pelos grupos oprimidos seria a devolução e resignificação de um instrumento “natural” do opressor?

1.4- Cinema, arte e política

Para tentar esmiuçar a pergunta acima, de difícil resposta, vale a pena se deter nas ambivalentes análises de Benjamin sobre arte, cinema e a modernidade. Parafraseando Marx, ele afirma, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (de 1936) que o sistema capitalista criava as condições para a sua própria supressão²⁷. Portanto, o cinema, mesmo sendo uma invenção do capitalismo, teria alto potencial simbólico-emancipatório para as classes dominadas.

Por outro lado, Benjamin acredita que o cinema nasceu com características ontologicamente políticas e coletivas. Ele observa como se modificou, com o cinema e a fotografia, o caráter individual do contato com a obra de arte onde a realização, recepção e reprodução se davam, agora, em relações coletivizantes. Ele aponta para a possibilidade de auto-representação dos sujeitos filmados, de relações técnicas que libertam o exclusivismo do “gênio” artístico e do especialista, assim como a possibilidade de reprodução, modificação e recepção massiva da obra.

Benjamin mostrou o possível potencial da fotografia, do cinema e do disco dentro de muitas destas transformações da maneira de compreender a obra. A arte, até então, existia apenas como uma experiência “ritualística”, “mágica”, “religiosa”, em torno da obra possuidora de uma “aura”, ou seja, seu caráter de ser única. A relação com as artes era, anteriormente, realizada apenas no “aqui e agora” da experiência no museu ou na igreja. Nestes lugares acessaríamos a originalidade do trabalho do artista, num momento estético do encontro sagrado. (Para Benjamin, a aura é “composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”).²⁸

Com as formas de reprodução técnica da fotografia e do cinema, inaugura-se uma nova perspectiva na maneira de se participar do processo. A arte passa da experiência

²⁷ *Ibidem*, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. pág. 179

²⁸ *Ibidem*, pág 184

individual, em torno da “aura, para a “criação da coletividade”. Este processo comunicativo, que sempre foi fundado no ritual, “passa a fundar-se em outra práxis: a política”. Benjamin afirma que “a reprodutibilidade técnica de um filme tem seu fundamento imediato na técnica de produção”.²⁹

Walter Benjamin vê o cinema como campo propício para a formação de um autor-produtor- o artista que age pensando nas transformações dos meios de produção intelectuais e se insere dentro deste processo. Benjamin repensa o papel da autoria e propõe algumas questões ao falar sobre as relações entre arte e a política, colocando o cinema como um dos grandes palcos destas mudanças.

A concepção de “autor como produtor” foi aplicada ao cinema em “A obra de arte...”, mas desenvolvidas de forma mais ampla em seu texto anterior, “O autor como produtor”, de 1934. Tendo como ponto de partida as reflexões sobre o escritor revolucionário, o artigo caminha entre o jornalismo, o teatro de Brecht e o cinema, pensando na necessidade da modificação da arte a partir da técnica e do modo de produção cultural/intelectual e na necessidade do artista ser um agente produtor destas transformações.

Benjamin repensava a crítica materialista, que perguntava ao escritor engajado politicamente como ele se posicionava acerca das relações sociais de produção. Ele, no entanto, propõe fazer outra pergunta: “Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* destas relações?”³⁰. A relação direta de transformação do processo onde o autor estava inserido é que deveria ser observado e não uma simples tomada de posição política.

Benjamin dá o exemplo dos jornais soviéticos e o trabalho do escritor Sergei Tretiakov junto a eles. Lá, o povo cada vez mais sentia a necessidade de reivindicar seus anseios, expressar suas opiniões, obrigando o jornalismo a criar mais espaços para colaborações. Os jornais citados por Benjamin contestavam a distância convencional entre autor e público, criada artificialmente, segundo ele, pela imprensa do ocidente, que ele chama de burguesa. Ainda sobre a imprensa incentivada por Tretiakov, afirma: “Nela,

²⁹ *Ibidem, Ibidem*

³⁰ *Ibidem*, “O autor como produtor”. pág. 131

o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever, prescrever. Como especialista- se não numa área de saber, pelo menos no cargo que exerce as suas funções - ele tem acesso à condição de autor.”³¹ Para Benjamin, o aparelho de produção “é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores³².

O autor alemão aponta, então, uma transformação no agir literário e artístico, quando este não é mais fundado numa “formação especializada” do exclusivismo de quem escreve sobre tudo, possuindo o estatus social de produtor do conhecimento (o que ele chama de “logocracia”- ou reinado dos intelectuais). Em seu lugar, propõe uma “formação politécnica”, feita por todos, onde o conhecimento de cada trabalhador, cada indivíduo, serviria para construir uma vasta e diversa superfície intelectual³³.

O progresso de que Benjamin fala na estrutura da escrita, está na possibilidade de não haver mais apenas o especialista responsável pelo privilégio da informação e sim uma multiplicidade de vozes. A qualidade da politização do autor está em como ele colabora para que as estruturas culturais se modifiquem, possibilitando uma verdadeira revolução que rompa com a estrutura de produção intelectual vigente.

Benjamin desconstrói a dicotomia entre qualidade literária e politização, afirmando que a tendência política inclui a tendência literária. A “qualidade” da arte politicamente orientada dá-se quando a obra e os processos que ela participa são modificados, revolucionados, criando novas possibilidades artísticas, culturais e políticas. Assim fala o autor, afirmando que se encontravam (na Alemanha de sua época), diante do fato de que “o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam”. Ao pensar uma arte revolucionário e um “autor como produtor”, o autor acredita que diante da obra e de seus processo, deve-se fazer as perguntas: “Consegue ele promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar

³¹ *Ibidem*, pág 134

³² *Ibidem*, pág. 142

³³ *Ibidem*, pág. 134

trabalhadores intelectuais no próprio processo produtivo?”³⁴

Ele cita Bertolt Brecht e seu conceito de “refuncionalização”, característica atribuída a produções artísticas progressistas interessadas “na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes”. O dramaturgo, como aponta Benjamin, coloca como fundamental a exigência de não abastecer o aparelho de produção sem modificá-lo³⁵. “De forma semelhante, Benjamin, a partir das observações sobre Tertiakov, chama a atenção para o escritor “operante”, cuja missão “não é relatar, mas combater; não ser espectador, mas participante ativo.”³⁶

Em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” ele apontará o possível potencial da fotografia e do cinema dentro de muitas destas transformações da maneira de compreender a obra. Benjamin retoma a idéia do autor como produtor do texto homônimo, vislumbrando o cinema como uma potencialidade para estas propostas. Novamente, volta à questão da “formação politécnica” em oposição a um “autor-especialista”. Afirma que o cinema possibilita esta construção coletiva por sua própria natureza. A idéia de “formação politécnica”, seria totalmente aplicável a este meio, “onde se realizaram, numa década, deslocamentos que duraram séculos no mundo das letras”.³⁷ O teórico acreditava que a mudança em relação à distância entre receptor e emissor já se completara em grande parte na experiência cinematográfica. Esta transformação podia ser vista principalmente, segundo ele, no cinema russo, em que os atores não eram profissionais e sim pessoas do povo que se auto-representam. Ali estaria algo diferente do especialista. Benjamin afirma que “cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmada”.³⁸ A concepção de autor único, das artes até então, seria quebrada, nesta nova possibilidade, que permite a participação real de todos.

1.5- Técnica e modernidade

³⁴ *Ibidem*, pág. 136

³⁵ *Ibidem*, pág. 137

³⁶ *Ibidem*, pág. 132

³⁷ *Ibidem*, pág. 184

³⁸ *Ibidem*, pág. 183

É bom lembrar que um dos fios condutores dos trabalhos benjaminianos é a crítica ao determinismo histórico. Esta oposição, também feita em relação ao evolucionismo tecnológico e à racionalidade capitalista, posição que o aproxima de seus pares da Escola de Frankfurt. No entanto, diferente de teóricos como Adorno, (que o acusa de “utopismo tecnológico” e de ignorar “o alienante funcionamento social do cinema”)³⁹ para Benjamin a arte cinematográfica tinha potencialidades políticas importantes para a classe revolucionária.

Michael Löwy explica esta possível contradição dizendo que “A obra de arte...” foi escrita durante um “parêntese progressista” (entre 1936-1938)⁴⁰, onde Benjamin se aproximou do “produtivismo” soviético (o texto se inspira, em algumas partes, nas experiências cinematográficas soviéticas, assim como “O autor como produtor” cita a imprensa do país), com “uma adesão pouco crítica às promessas do progresso tecnológico”.⁴¹ Estas conclusões, para Löwy, teriam sido repensadas com as decepções futuras de Benjamin em relação ao modelo soviético.

Mas, ao olharmos para o percurso geral de Benjamin em livros como *Passagens* (escrito entre 1927 e 1940, o seu extenso projeto fragmentário, não-linear e inacabado), encontramos elementos que auxiliam a entender o impasse entre um anti-evolucionismo, de um lado e a confiança nas possibilidades revolucionárias de alguns novos meios como o cinema, de outro.

É importante ponderar que a reflexão sobre de Benjamin sobre o cinema insere-se na sua tentativa em compreender a modernidade⁴² como produção coletiva, em seus elementos materiais e simbólicos. A modernidade seria dirigida e direcionada sim, pela classe hegemônica, mas faria parte de modificações mais amplas, efetuada por uma complexa trama de sujeitos, modificações, experiências e percepções (o cinema é

³⁹ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006. Pág. 86

⁴⁰ LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio- uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. pág. 27

⁴¹ *Ibidem*. pág. 26

⁴² O conceito de modernidade, reapropriado por Benjamin, foi criado e desenvolvido pelo poeta Charles Baudelaire ao longo de sua obra e expressa as mudanças da cidade no século 19, tendo Paris como a referência mais representativa. Baudelaire reflete sobre uma sociedade que passa a ser majoritariamente urbana, caracterizada por um indivíduo que se perde, ao mesmo tempo em que se asila na multidão e nos estímulos da mercadoria: o chamado *flâneur*. Além disso, observa os efeitos das reformas urbanísticas, que moldaram os grandes centros e as suas ruas largas, assim como os espaços de exposição, apelo ao consumo e às imagens que o cerca. (BENJAMIN, 2006, pág. 47)

apontado como “criação da coletividade”). Desta feita, quando a classe trabalhadora utiliza os novos meios num sentido revolucionário, não toma algo externo a si, mas retoma o que lhe pertence, na condição de atores invisíveis do processo histórico, dentro das engrenagens que ele faz girar, mas que delas não é proprietário. De certa forma, esta percepção de Benjamin se aproxima de Marx e Engels no *Manifesto Comunista*. Ao falar sobre o Capital, os autores afirmam que ele “é um produto coletivo, e só pode ser posto em movimento pelos esforços combinados de muitos membros da sociedade em última instância pelos esforços combinados de todos os membros da sociedade”⁴³.

Para refletir sobre as mudanças importantes da modernidade, que nos faz, também, entender melhor todo o século 20 e início do 21, em *Passagens*, Benjamin recorre a um panorama do século 19, onde ele pensa a modernidade a partir de suas transformações técnicas, culturais/subjetivas e econômicas. As inovações no campo da representação, das artes e da comunicação não seriam **consequências** das mudanças estruturais e econômicas, mas uma de suas **expressões**. Em suas palavras, “não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura e sim a expressão da economia na cultura”.⁴⁴ No lugar de fazer uma separação estanque entre os aspectos materiais e simbólicos, Benjamin busca a essência da produção moderna nas formas concretas da técnica material e do modo de produção, onde seria revelada a sua expressão cultural e, por sua vez, a sua cultura.⁴⁵

O método benjaminiano de conhecimento histórico baseia-se na experiência dos indivíduos modernos frente aos aparelhos e as transformações culturais, como o cinema, as vanguardas artísticas e as construções urbanísticas. Ele compreende estas mudanças modernas não como resultados acabado de uma invenção ou inovação específica, mas como parte de transformações materiais e intelectuais realizadas em diferentes tempos e de diferentes formas, na história moderna. Ao concluir esta e outras observações sobre as transformações técnicas, Benjamin conclui que o cinema é a forma de arte que melhor sintetizava os perigos existenciais de seu tempo, pois...

corresponde a modificações profundas no aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e

⁴³ ELGELS, Friedrich, MARX, Karl. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998. pág. 52

⁴⁴ BENJAMIN, 2006, pág. 502

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 26.

como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.⁴⁶

Para o escritor, “dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é criar uma equilíbrio entre o homem e o aparelho”⁴⁷. Benjamin acreditava que o filme..

serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas- e essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.⁴⁸

Para Benjamin, assim como o indivíduo dos primeiros tempos da humanidade teve que aprender a agir diante do mundo natural, desenvolvendo suas técnicas e tecnologias para manipulá-lo e controlá-lo, o aparato técnico da modernidade apresenta-se, agora, como uma “segunda natureza”. Para ele, ao nos confrontarmos com esta segunda natureza que criamos, mas não mais controlamos, somos obrigados a aprender novamente, como ocorreu na primeira natureza.⁴⁹

É importante observar que Walter Benjamin não é ingênuo em acreditar numa plena possibilidade emancipatória de reapropriação do cinema dentro da sociedade de classes. Olhar para o cinema e as lutas sociais é, para ele, pensar um projeto político e cultural dos movimentos sociais e demais críticos anti-sistema frente aos desafios colocados pela modernidade. Sujeitos históricos que se deparam com um tempo que não satisfaz as aspirações de liberdade, justiça social, da democratização do conhecimento e do poder político. Ou, como afirma Benjamin, “não soube responder às virtualidades técnicas com uma nova ordem social”.⁵⁰ Portanto, esta ação só poderia ser completa, para o autor, quando os meios de produção intelectuais fossem retirados do poder econômico, numa sociedade sem dominação de classe.

Contudo, como aponta Benjamin, as técnicas da modernidade (como o cinema e a fotografia) possibilitaram, desde seu nascimento, novas formas potenciais de reconfigurações na geografia das representações. A comunicação e as artes se depararam,

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 204

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 188

⁴⁹ BENJAMIN, 2006, pág. 502

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 67

desde o início do cinema, com uma participação ativa de ações contra-hegemônicas nas transformações da técnica, das linguagens, da tecnologia, mesmo sendo elas socialmente hegemônicas pelo poder econômico. Em cada instantâneo histórico pode-se vislumbrar os sinais de sujeitos em movimento em ação de transformações da técnica, das relações culturais, trazendo novas possibilidades para pensar além dos exclusivismos da produção intelectual e do poder em relação à visibilidade. Em suma: restituir ao indivíduo algo que deveria lhe pertencer: a sua própria imagem.

1.6- A história do ponto de vista dos vencidos

Em seu trabalho *Cinema e anarquia*, Isabel Marinone conta uma história do cinema a partir do ponto de vista dos anarquistas, em diferentes aspectos (na crítica, exibição, organização de coletivos e de vanguardas artísticas libertárias, etc.). Ela destaca, no início do livro, a figura do operário Delesalle, militante anarquista e um dos principais integrantes da equipe que desenvolveu o cinematógrafo, mas que em nenhum momento foi creditado⁵¹. Anos depois, técnicos e projetoristas já experientes vão ser um dos fatores impulsionadores da organização de grupos de cinema militante, como o francês Cinema do Povo, mostrando algumas possibilidades do trabalhador do cinema quando redirecionou seu conhecimento e sua prática para as lutas sociais.

A importância de pesquisas como a de Marinone é acrescentar um novo olhar para a história do cinema, a partir daqueles que estão invisíveis dentro do historicismo “oficial” do cinema. Poderíamos falar do técnico Delesalle, assim como de qualquer outro trabalhador do projeto que inventou o aparelho, cujo nome provavelmente desconhecemos. Mas, ao destacar um dos anônimos no projeto cinematógrafo, a leitura da obra nos provoca um desvio dentro da historiografia geral mais conhecida, tornando a totalidade e a complexidade dos processos técnicos e sociais do cinema mais visíveis.

Isto é verdadeiro não apenas no momento da criação técnica do invento, mas também nas próprias imagens dos operários da fábrica dos Lumière. Auguste e Louis Lumière não foram os primeiros a produzir e exibir imagens fotográficas em movimento de forma satisfatória, mas conquistaram maior fama devido à funcionalidade do invento e

⁵¹ MARINONE, Isabelle. *Cinema e anarquia: uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Azouque Editorial/Cinemateca Brasileira, 2009

experiência dos irmãos no mundo dos negócios, como aponta Flávia Cesarino.⁵² Também foi preponderante o fato de que os Lumière serem os maiores produtores europeus de placas fotográficas⁵³. Como citamos anteriormente, o filme *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* registra a saída da fábrica de negativos fotográficos da família Lumière.

Os operários que encerravam seu expediente, então, fazem parte do conjunto de anônimos que contribuíram, com seu trabalho, para o aparecimento da inovação cinematográfica. Não pode ser descartada a grande importância dos Lumière, mas podemos acrescentar elementos que esmiúçam o momento histórico, para além de seus ícones.

Em um trecho de “Sobre o conceito de história”, Benjamin propõe uma história crítica “do ponto de vista dos vencidos”, em contraposição à identificação afetiva com os “vencedores”. Ao comentar o texto, Michael Löwy cita trechos do poema de Bertolt Brecht *Perguntas de um operário que lê*. A hipótese de Löwy é a de que Benjamin (que tem em Brecht uma de suas maiores referências), pensava nesse poema ao escrever:

Quem construiu a Tebas de sete portas/ Nos livros estão nomes de reis./ Arrastaram eles os blocos de pedra?/ E a Babilônia tantas vezes destruída-/ Quem a reconstruiu tantas vezes? (...)/ A grande Roma está cheia de Arcos do Triunfo/ Quem os ergueu? (...) Sobre quem Triunfaram os césores? (...)/ Cada página uma vitória. Quem cozinhava o banquete?/ A cada dez anos um grande homem./ Quem pagava a conta? Tantas histórias./Tantas questões.⁵⁴

Para fazer esta aproximação entre Brecht e Benjamin, Lowy observa um dos trechos de *Sobre o conceito de história*, de Benjamin:

todo aquele que, até hoje, obteve vitória, marcha junto do cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje (a marcharem) por cima dos que, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais.⁵⁵

⁵² CESARINO, Flávia. “Primeiro cinema” In MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Parirus, 2008, pág. 19

⁵³ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁴ BRECHT, Bertolt. “Fragen eines lesenden Arbeiter”. *Kalender Geschichtem*. Hamburgo: Rowohlt, 1989. pág. 74 *Apud* LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio- uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. pág. 77

⁵⁵ BENJAMIN, 2012, pág. 244

A existência dos bens culturais, portanto, não se deveria “somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos”. Para Benjamin, “nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”. No lugar de participar de uma corrente histórica onde esses documentos passariam “de um vencedor a outro”, ele aponta que é dever do materialismo histórico nadar contra um fluxo histórico posto como intocável, fechado e incontrolável, ou, em suas palavras, os historiadores deveriam “escovar a história a contrapelo”⁵⁶.

Para Lukács, na presença da consciência de classe há uma contribuição importante para a luta pelo visível. Segundo ele, “é somente com a entrada em cena do proletariado que o conhecimento da realidade social encontra seu acabamento.” Assim, “com o ponto de vista de classe do proletariado, um ponto é descoberto a partir do qual a totalidade pode ser visível.”⁵⁷

A entrada em cena de outros pontos de vista na análise da história dos bens culturais e da sociedade como um todo desmontaria cada instante histórico posto como unitário. Esta ação traz à tona, os “vencidos”, de que fala Benjamin, a “realidade não visível” de que fala Ferro e as “tantas histórias” e “questões” de que fala o poema de Brecht.

O trabalho realizado por Robert Stam em sua *Introdução à teoria do cinema* (lançado originalmente em 2000) é um exemplo da heterodoxia dentro dos estudos de cinema, onde existe a presença daqueles habitualmente colocados como invisíveis. Na introdução, o autor afirma-se partidário de um “cubismo teórico”, com “o emprego de matrizes e perspectivas múltiplas”⁵⁸, recusando a “abordagem ‘da grande personalidade’”. Diferente da maior parte das teorias gerais da história e do cinema, em seu livro as linhas teóricas mais conhecidas estão lado a lado a pontos de vista que fogem à centralidade europeia-estadunidense, industrial, branca, masculina e heteronormativa. Por isso, dedica capítulos às teorias *queer*, feminista, raciais, pós-coloniais, assim como para o pensamento de esquerda dos anos 60.

⁵⁶ Ibidem, págs. 244 e 245

⁵⁷ LUCKACS, George. *Apud* MUHLMANN, Géraldine. “Marx, o jornalismo, o espaço público. In NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia da Letras, 2006. pág. 116

⁵⁸ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006. pág. 15

Stam observa que o início do cinema coincidiu com o auge do imperialismo, no mesmo período de intensas disputas coloniais dos países ricos por territórios em nações e regiões mais vulneráveis. Para ele, “o cinema dominante falou pelos ‘vencedores’ da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como missão civilizatória filantrópica (...)”⁵⁹ Assim, “as representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista”⁶⁰. A dominação euroamericana não apenas teria propagandeado o seu discurso, como construído um monopólio da distribuição e exibição em grande parte Ásia, África e das Américas⁶¹. Este empreendimento se assemelha à expansão do sistema de telégrafos do Império Britânico entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. A rede inglesa foi o primeiro sistema de comunicação eletrônica transnacional e agiu estrategicamente para a manutenção do controle da informação e da influência colonial em países como a Índia (num paralelo claro às polêmicas atuais sobre o controle e a vigilância estadunidense da internet mundial).⁶²

Stam aponta que antes da chegada das companhias estadunidenses, países como o Brasil, na sua “bela época”, (entre 1908 e 1911) e a Índia (nos anos 20), desenvolveram uma produção cinematográfica de base capitalista.⁶³ Mesmo reconhecendo que esta técnica tenha inicialmente se desenvolvido em países como a França e os EUA, o autor afirma que o cinema e a sua teoria são empreendimentos internacionais e multiculturais”. Contudo, ao refletir sobre ele, a maior parte dos teóricos partiria de uma perspectiva “monolíngue, provinciana e chauvinista”⁶⁴

1.7- O cinema e a cidade

Para Cesarino, “não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar”⁶⁵. Sua origem está tanto na busca científica de criar aparelhos que produzissem imagens em movimento (como

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 34

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*

⁶² CHOUDHURY, Deep Kanta Lahiri. *Telegraphic Imperialism Crisis and Panic in the Indian Empire, c. 1830- 1920*. Londres: The Palgrave Macmillan Transnational History Series, 2010.

⁶³ STAM, 2006, págs. 35 e 36

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 18

⁶⁵ CESARINO, 2008, pág. 18

Robertson, Marey e Edison), como na antiga utilização deste mesmo efeito em feiras populares de entretenimento e curiosidades. Estes espaços têm relação com a nova configuração geográfica periférica da classe operária, vinda com as reformas urbanas, mostrando a relação direta com a nova subjetividade social da cidade europeia no século XIX. Circos, feiras, *music halls* e outros tipos de atrações atraíam a população pobre nas periferias operárias século XIX. As atrações eram de comediantes, dançarinos, músicos, pessoas com deformidades, artistas circenses e outros. Junto a isso, também estavam, eventualmente, os aparelhos precursores do cinema, como a lanterna mágica e fenascópio.

Tendo como referência os estudos de Mikhail Bakhtin, Arlindo Machado lembra as origens anteriores destes espaços no “mundo paralelo” e “extra-oficial” das manifestações populares, com precursores na Idade Média e no Renascimento, mas que prosseguiram e ganharam novas configurações na modernidade. O ambiente dos diversos locais de atrações e exotismos eram locais preferenciais para o ilusionismo, a prestidigitação, a exibição de aberrações, os teatros óticos, os jogos de sombras e desenhos em movimento. Estes eventos conquistavam a atenção e revelavam os princípios de cinema: ilusão, movimento, luz, sombra e efeitos.⁶⁶

Junto a isso, promoviam a contínua exposição dos corpos, seja na forma de diferentes atuações ou na exploração do bizarro e do maravilhoso. Machado cita estes locais totalmente extra-oficiais, com seus jogos e diversões que baseavam-se nos prazeres e necessidades corporais, nos risos, nas expressões grosseiras e profanações, além da ausência de delimitações e maniqueísmos da moral socialmente estabelecida pela classe dominante.⁶⁷

Mesmo à margem da cultura oficial, estes eventos populares permaneceram na tradição europeia pelos séculos que se seguiram do período moderno. Mas, com o avanço do desenvolvimento capitalista e sua ideologia protestante de caráter moralista, a convivência com estas práticas pouco suportáveis para as classes médias tornava-se cada vez menos possível. O confinamento destes grupos em “guetos”, que seriam, mais tarde, as periferias das grandes cidades, faz parte tanto de um projeto urbanístico econômico-

⁶⁶ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pró-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2007. pág. 13

⁶⁷ *Ibidem*, págs. 76 e 77

especulativo, como de uma repulsa social/cultural excludente em relação às classes populares.

Como aponta Machado, o cinema inicialmente foi abraçado pelo público popular de massa. As classes médias e altas repudiavam o novo meio, preferindo diversões consideradas mais nobres como o balé e a ópera. Na França, foi necessário se criar, nos anos 20, o “*film d’art*” (expressão usada até hoje) com temas mais “sérios”, para atrair as camadas mais ricas.⁶⁸ Ferro, de forma semelhante, aponta que “o homem da câmera não pertence à sociedade dirigente, ao mundo dos letrados.” Portanto, “para a sociedade cultivada e para os notáveis, o cinema é um espetáculo de párias.”⁶⁹.

O nascimento das imagens cinematográficas não pode ser pensado fora destas relações urbanísticas, culturais e de classe, presentes entre o século XIX e XX. Quando observamos o papel das disputas pelo visível dentro dos conflitos da cidade, devemos lembrar que o cinema se construiu dentro destas transformações e contradições da modernidade.

Em *Passagens*, Benjamin nota as transformações de uma Paris que segrega o proletariado em guetos urbanos, afastados cada vez mais do centro. A produção era de um projeto arquitetônico e artístico de sonho moderno, de ordem e beleza. Erguer dentro de um caos miserável, uma nova etapa do humano, onde não era eliminada a pobreza, mas sim os pobres. A reforma urbanística de Paris, operada pelo prefeito Hausman em meados do século XIX passa a ser referência da modernidade com todo o seu desenvolvimento e segregação. Assim, inspirou cidades como o Rio de Janeiro do prefeito Pereira Passos em 1906, com a destruição de cortiços no centro e guetização da população pobre nas favelas.

Da mesma forma, tentava-se impedir nas ruas de Paris a possibilidade de guerra civil e levantes operários. A nova geografia das cidades, com suas largas ruas e a isolamento dos mais pobres, prejudicava o deslocamento do proletariado para possíveis revoltas, separando as classes. Benjamin afirmava que o prefeito, na ocasião, “tenta reforçar sua ditadura, colocando Paris sob regime de exceção.” Para isto, faz referência a

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 84

⁶⁹ FERRO, 1992, págs. 71 e 72. Obs: Por este motivo, segundo o autor, os nazistas e os soviéticos foram os primeiros a dar ao cinema um lugar privilegiado nos campos “do saber, da propaganda, da cultura”. Eles estariam “construindo duas contra-sociedades e só sentiam desprezo ou ódio pelo comportamento cultural dos dirigentes que estavam substituindo”.

seus discursos, onde “expressa seu ódio pela população desenraizada da grande cidade.” Cidade esta, que crescia justamente pelos “próprios empreendimentos de Haussman”. Para o autor, a verdadeira finalidade dos trabalhos de Haussmann era proteger a cidade contra a guerra civil. Queria tornar impossível para sempre a construção de barricadas em Paris, além de abrir caminho para a especulação imobiliária. Segundo Benjamin...

o aumento dos aluguéis impeliu o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria. Surge o “cinturão vermelho” operário. Haussman denomina a si mesmo de “artista demolidor”. Sentia-se predestinado à sua obra, fato que enfatiza em suas memórias. Entretanto, provoca nos parisienses estranhamento em relação à cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar caráter desumano da grande cidade (...)⁷⁰

O projeto de Haussmann visava remediar as consequências que a própria modernidade capitalista, dirigida por figuras como ele, produziam. A revolta popular era incontrolável e as reformas não conseguiram impedir revoltas como a Comuna de Paris, em 1871, que marcou um novo passo na organização, insurgência e afirmação do proletariado.

Para Eric Hobsbawn, o “verdadeiro novo no movimento operário do século XIX era a consciência de classe e a ambição de classe.” Segundo o historiador, não tratava-se apenas de uma luta de ricos contra pobres, mas uma “classe específica, a classe operária, trabalhadores ou proletariado” que “enfrentava a dos patrões capitalistas”.⁷¹ Para isso, ...

Uma existência decente não podia ser obtida por meio de um protesto ocasional que servisse para restabelecer a estabilidade da sociedade perturbada temporariamente. Era necessária uma eterna vigilância, organização e atividade do “movimento”- o sindicato, a sociedade cooperativa ou mútua, instituições trabalhistas, jornais, agitação.

O historiador mostra que “a classe trabalhadora sabia qual era o seu lugar no sistema”, assim “buscava ações de enfrentamento e visibilidade e propunha um outro tipo

⁷⁰ BENJAMIN, 2006, pág. 32

⁷¹ HOBBSAWN, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 1977. págs. 230 a 231

de sociedade: “seria cooperativa e não competitiva, coletivista e não individualista. Seria ‘socialista’⁷² (...)”.

Foi somente a partir de sua insurgência mais radical contra a exploração e, conseqüentemente, sua organização em entidades de classe, durante o século 19, que o operariado passa a ter alguma possibilidade de enunciar a sua história e se fazer visível. Esta ação se dá nas ações desestabilizadoras nas ruas e no trabalho, como as barricadas e greves, além de uma identificação como classe, com a formação de grupos que produziram suas estruturas organizativas, seus jornais e, mais tarde, seus filmes. Se a disputa real pelo protagonismo dos discursos ainda era algo muito distante, a presença disruptiva do proletário torna visível o conflito, a instabilidade e a luta de classes⁷³. Isso permitiria a totalidade dos processos da modernização capitalista fosse melhor visto, através do seu agente desestabilizador, que mostrava o contraponto da dominação, contestando a lógica econômica vigente e uma narrativa hegemônica que não os satisfazia. Ou seja: no lugar de uma história única e uniforme, a contradição trazia a possibilidade de uma mais ampla visibilidade da complexidade histórica.

A consciência de classe, de que fala Hobsbawn, aparece aqui não como uma “iluminação” fornecida externamente pelo intelectual politizado (tal qual em muitas posições das esquerdas do século XX), mas como o fator identificador como classe, agregador e organizador para uma luta de interesses comuns. A determinação objetiva da condição de miséria e exploração do trabalhador une-se ao aspecto subjetivo da ação política, auto-reconhecimento e da identificação em classe e em grupos de afinidade ideológica.

1.8- A imprensa política

Os levantes operários uniram-se a estratégias de agitação e propaganda, com o importante uso dos materiais impressos militantes. A imprensa política tem antecedentes históricos em momentos como a Revolução Francesa, no século XVIII, quando as diferentes organizações de então disputavam o poder e as ideias naquele período conturbado.

⁷² *Ibidem*

⁷³ LUKÁCS, George. *História e Consciência de Classe*, pág. 40. São Paulo: Martins Fontes, 2003

As publicações na Revolução Francesa iam de pequenos panfletos até jornais, distribuídos, vendidos ou colados nas paredes. Para Audey Barros, a imprensa “foi o coração do dispositivo pedagógico da Revolução”. Devido à limitação financeira, os textos eram escritos com a ampla colaboração dos leitores. A partir da recuperação do ideal grego de “democracia direta” pelos jornalistas envolvidos, Barros afirma que a imprensa da época estabeleceu um contato bem mais direto com os leitores, longe da separação entre jornalistas e público, que conhecemos. O autor mostra que havia “entre os jornalistas e escritores da época, um desejo de substituir uma opinião pública desorganizada confusa e indecisa, por uma opinião pública retificada e consciente”. Desta forma, a multiplicidade subjetiva de opiniões que construíam aqueles novos tempos ganhava materialidade e ferramentas para a disputa dentro do espaço público⁷⁴.

O Iluminismo e a Revolução Francesa propagaram o ideal da liberdade de expressão e de imprensa, item presente na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789 (assim com na Primeira Emenda da Constituição, na Declaração dos Direitos dos Cidadão, dos EUA). Contudo Robespierre, ao chegar ao poder, censurou e perseguiu jornalistas opositores, marcando o início de uma longa tradição repressiva do Estado em relação aos discordantes. Com a ascensão dos valores liberais e do poder econômico capitalista, o jornalismo se fez, também, empresa, refletindo, através de seus interesses privados, outra limitação à independência dos jornais⁷⁵.

A imprensa livre se torna um dos grandes símbolos da formação de uma “sociedade civil” e do “espaço público” na Europa pós-Iluminista, com influências em diferentes partes do mundo. Ela seria um campo privilegiado para formação de um espaço independente do Estado e da Igreja, onde as ideias poderiam circular livremente⁷⁶.

Para Benjamin, a Comuna de Paris, de 1871, marca o fim das ilusões do proletariado em relação à burguesia e, por conseguinte, a sua separação em relação a ela. “Ela desfaz a ilusão de que seria tarefa da revolução proletária concluir a obra de 1789⁷⁷”

⁷⁴ BARROS, Audey. “Imprensa em França durante revolução”. In *Monografias-Brasil Escola*. Disponível em <http://monografias.brasilecola.com/historia/imprensa-franca-durante-revolucao.htm>. Consultado em 03/09/2013

⁷⁵ *Ibidem, Ibidem*

⁷⁶ *Ibidem, Ibidem*

⁷⁷ Revolução Francesa, iniciada neste ano.

de mão dadas com a burguesia”⁷⁸. De agentes revolucionários, os novos proprietários do poder político e econômico, os burgueses, teriam se revertidos em inimigos, levando a identificação de classe e união do operariado, contra a burguesia.

No século XIX e início do XX, desenvolve-se a imprensa operária em vários lugares do mundo, dentro da maior organicidade das lutas sociais. Sindicatos, associações, partidos e outros grupos políticos utilizam o meio como forma de circulação de suas ideias, formação de base e organização para a militância. O jornalismo aparece como uma oportunidade de contraposição aos discursos dos dirigentes da sociedade, atividade realizada através de um contato mais direto com as bases sociais, embora tenha enfrentado, muitas vezes, as limitações das censuras de Estado.

No Brasil, há o relevante caso da imprensa operária anarquista do início do século XX. O sindicalismo revolucionário anarquista foi uma das mais difundidas concepções de práticas políticas no meio sindical no período, de onde surgiram os principais jornais. Além de serem responsáveis pelas primeiras greves gerais do país, a partir de 1917, as organizações libertárias do período foram os responsáveis por agitar a vida cultural da São Paulo do início do século XX, ainda antes da Semana de 22, conforme afirma Lucia Helena Gama⁷⁹.

Este movimento brasileiro, influenciado pela presença dos trabalhadores italianos e espanhóis, se caracterizava pela recusa dos meios institucionalizados oficiais e dos intermediários nos conflitos trabalhistas, assim como pela ação direta e a greve geral como táticas revolucionárias (e não como reivindicação trabalhista pontual).⁸⁰ Como aponta Carlos Marques, o método de ação libertária se baseava em três princípios centrais: rebelião, educação e propaganda. Os meios de comunicação operários anarquistas eram, portanto, ferramenta de expressão destes movimentos, como portavozes dos trabalhadores, instrumento de educação e de divulgação do pensamento anarquista operário revolucionário. Os militantes anarquistas dedicavam grande atenção na prática educativa, visto tanto em seus jornais, como na formação de escolas libertárias

⁷⁸ BENJAMIN, 2006. pág. 50

⁷⁹ Depoimento para o documentário *Morro do Chá*, de Filipe Moraes, 2005, 52 minutos.

⁸⁰ MARQUES, Carlos. “A Imprensa Libertária: jornalismo operário e resistência anarquista na primeira década do Século XX” *In Antíteses* (v. 5, n.15) pág. 855 e 856. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/9680/12139>

e centros culturais⁸¹. Embora táticas como a greve geral e a ação direta fossem vistas essenciais dentro do processo histórico, a construção de uma cultura operária revolucionária buscava uma transformação na opinião pública do operariado e pré-figurava o tipo de sociedade que desejavam.

1.9- Marx jornalista e os limites do “debate público”

Sergio Rouanet afirma que “a distância entre a modernidade utópica e a modernidade real é grande, mas o iluminismo vive dessa distância”⁸². Esta discrepância entre o valor ideal iluminista/moderno e a materialidade concreta pode ser percebida ao verificarmos objetivamente a liberdade de imprensa e o espaço público de debates. Na Europa do século XIX, Karl Marx foi um colaborador assíduo de diferentes jornais na Europa e nos EUA do século XIX, como a *Gazeta Renana* e o *New York Daily Tribune*. Algumas de suas reflexões teóricas trazem importantes críticas acerca dos limites do jornalismo e da supervalorização do “debate público”.

Segundo a leitura de Géraldine Muhlmann, Marx acreditava que o “espaço público de opiniões” deveria ser denunciado por sofrer de uma “distorção estrutural”: “são as grades de observação da classe dominante”.⁸³ As liberdades conquistadas na esteira da Revolução Francesa, “permaneceram abstratas para as classes dominadas” e reforçaram “a dominação da burguesia e de seus valores (especialmente o caráter quase sagrado da propriedade privada)”⁸⁴. Para Marx, o debate público excluía e ignorava a maior parte da população, agindo para legitimar a dominação sobre ela”.⁸⁵ Portanto, a única forma de ir na direção contrária da “abstração” e da “cegueira”, seria estar ao lado daquele excluído do espaço público, através de uma “pura práxis”, uma “pura luta”⁸⁶. Assim, as lutas deveriam reconhecer que existe um isolamento político e econômico destas pessoas, tentando agir para romper este cerco.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 857

⁸² ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pág. 181

⁸³ MUHLMANN, Géraldine. “Marx, o jornalismo, o espaço público. In NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia da Letras, 2006. pág. 118

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 125

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 126

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 127

A inversão de uma primado das ideias sobre a práxis, chamada de “ideologia” por Marx é a “distorção estrutural” presente no espaço público operado por meios como o jornalismo. Contudo, foi neste mesmo espaço que Marx fez circular estas ideias e estimulou o debate que desejava promover. Muhlmann desenvolve algumas possibilidades que explicam o que parece uma incoerência de Marx, à primeira vista. Para isso, no lugar de se ater apenas às declarações do autor alemão sobre o espaço público, ele se detém na atividade jornalística de Marx em si. Lá, ele tentava constantemente apontar as contradições dos discursos e opiniões correntes nos jornais de sua época, mostrando suas motivações “ocultas” da grande imprensa, com origens em interesses econômicos. Muhlmann acredita que, para Marx, enfrentar a “ideologia” não significa se afastar dela. Ao contrário, ao ler criticamente os discursos mídiáticos no espaço público, “luta-se contra a ideologia colocando-se no mesmo terreno que ela, discutindo com ela, e, pela força da análise crítica, consegue-se fazer aflorar suas contradições, seus pontos cegos”⁸⁷, seus “não-ditos”⁸⁸, “em suma, ela é destruída por dentro”⁸⁹.

Nesta crítica específica de Marx, não estão presentes as potencialidades da auto-determinação dos movimentos operários em organizar seus meios de comunicação. Ele fala diretamente ao espaço público de debates, formado pela intelectualidade tradicional, que exclui grande parte da população. É importante ressaltar, também, que Marx não conviveu fortemente com as grandes transformações ocorridas nos meios de comunicação de massa entre os séculos XIX e XX e as reconfigurações sociais e subjetivas geradas por conseguinte. Outros intelectuais, como Gramsci e Benjamin, durante o século XX repensaram mais tarde o papel da comunicação, das artes, do pensamento humano e da intelectualidade perante os processos revolucionários. Ao invés de privilegiar o lugar de uma intelectualidade “iluminada”, preferem ressaltar as possibilidades de um “intelectual orgânico” (no caso de Gramsci) ou de uma transformação coletivizante nos meios de produção intelectuais e de um “autor como produtor” (no caso de Benjamin).

Mas, mesmo se considerarmos a importância dos meios de comunicação proletários, a crítica de Marx à “ideologia” e ao “espaço público de debates” ainda encontra aplicações coerentes. Os jornais operários não apareceram como personagens

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 119

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 131

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 119

participantes de um espaço aberto de debates, aberto pelo Iluminismo, onde as partes se confrontam e disputam as ideias de igual para igual. Muito pelo contrário, esta imprensa popular surgiu de ações políticas tidas como subversivas nas ruas e jornais censurados. Se a irrupção dos movimentos operários e de seus meios de comunicação possibilitou a visualidade da contradição, pensar neles é compreender uma contra-história de quem não foi convidado ao espaço público, mas se faz presente, de forma radical, mesmo assim, gerando incômodos e desvios.

1.10-O caso Dreyfus e o intelectual

Na Europa do início do século XX, mesmo com a formação de grupos organizados de comunicação operária, o cinema ainda era visto como anestésico para as lutas sociais. O novo meio, que a partir dos anos 10 alcançara grande profusão em várias partes do mundo e ganhava a agora sua autonomia nas salas de exibição próprias, era apontado como um grande inimigo. Como aponta Arlindo Machado, a cinematografia do período não refletia as aspirações da classe operária mais politizada e organizada da sociedade, que o considerava mais um ópio do povo. Uma das poucas exceções é *Le cuirassé Potemkin*, realizado por Ferdinand Zecca em 1905, no mesmo ano do motim no encouraçado que tematizaria o clássico de Eisenstein duas décadas depois. O autor ressalta que os grupos políticos eram conservadores do ponto de vista cultural e reproduziam em suas artes as mesmas práticas das classes dirigentes.⁹⁰

Seis anos antes, em 1899, Meliés fazia um dos primeiros filmes de tema político: *L'affaire Dreyfus* (*O caso Dreyfus*, 11 minutos)⁹¹. O caso retratado é contemporâneo ao filme, agitou as discussões da época e marcou o nascimento do próprio conceito de intelectual. Trata-se da injusta condenação por espionagem e traição do oficial Alfred Dreyfus pelos tribunais franceses, com claras motivações antissemitas. O caso veio mais fortemente ao debate público após uma série de cartas abertas enviadas pelo escritor Émile Zola aos jornais, denunciando a injustiça. Num período onde interesses de Estado estavam envolvidos, a pendenga durou alguns anos até a total reabilitação do oficial. A história foi determinante na para o nascimento do conceito de intelectual- alguém que usa

⁹⁰ MACHADO, 2007, pág. 80

⁹¹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=CVwe80cp9MQ>

o espaço público a favor de algo que considera verdadeiro e justo, através de um engajamento necessário. Não por acaso, Meliés tinha uma relação de identidade e colaboração política com as lutas sociais do seu período. Segundo Marinone, estava próximo da esquerda radical de sua época.⁹²

Ao chamar a atenção sobre a formação da concepção de intelectual, Marilena Chauí, afirma que

a autonomia racional moderna das ações (artes, ética, direito e técnica) e do pensamento (ciências e filosofia) conferiu a seus sujeitos algo mais do que independência: conferiu-lhe *autoridade* teórica e prática para criticar as instituições religiosas, políticas e acadêmicas, como fizeram os *philosophes* da Ilustração francesa, e, o século XIX, para criticar a economia, as relações sociais e os valores, como fizeram os socialistas utópicos, os anarquistas e os marxistas. O pilar da autonomia radical tornou possível o surgimento daqueles que, durante Caso Dreyfus, Zola convocou à cena pública com um nome novo: os intelectuais.⁹³

Para a autora...

a autonomia racional das artes, ciências, técnicas, filosofia ética e direito não poderia escapar de ser determinada pela forma histórica da divisão social das classes, com a forma peculiar da separação entre trabalho manual e trabalho intelectual no modo de produção capitalista. Essa separação levou ao ocultamento da determinação material da racionalidade, invertendo a relação real entre materialidade sócio-econômica e o espírito e, por isso mesmo, conferiu a este último de produzir o real e a marcha da história. (...)⁹⁴

Assim...

Ocultando a determinação histórica do saber, a divisão social das classes, e exploração econômica e a dominação política, as ideias se tornaram representações universais abstratas, imagens que a classe dominante possuem de si mesmas para todas as outras classes sociais e para todas as épocas.⁹⁵

As concepções sobre a posição do intelectual em relação à realidade, às denúncias e lutas sociais, passou por diferentes discussões, possuindo importância fundamental. A

⁹² MARINONE, 2009, pág. 33

⁹³ CHAUI, Marilena. "Intelectual engajado: uma espécie em extinção?". In NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia da Letras, 2006. pág. 20

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 27

presença de artistas e intelectuais comprometidos colaborou fortemente para a formação de uma arte e um cinema político/militante. No entanto, desde o início do século XX forjaram-se algumas iniciativas que iam além de uma escolha engajada e solidária da intelectualidade, mas partiam da auto-organização de movimentos populares no cinema.

Benjamin, em “O autor como produtor” contestava frontalmente a figura do “reinado dos intelectuais”, questionando a divisão social da cultura. A autonomia dada ao pensamento intelectual lhes permitia uma posição crítica acerca da realidade e um lugar social de luta contra as injustiças. Contudo, esta configuração se dava numa relação necessariamente isolada, parte, também da lógica produtiva do sistema econômico.

Como acredita a filósofa, foi dado poder de enunciação à classe dominante de “produzir o real e a marcha da história”. De forma semelhante, Benjamin nega a construção generalista e abstrata da “marcha triunfante” da história, chamando a atenção para a necessidade de ser percebida a ação autoral daqueles que a definiram e para as possibilidades de rompimento pela classe oprimida.

Os ideais de justiça, liberdade e compromisso ético-intelectual, do Iluminismo até o caso *Dreyfus*, foram bases fundamentais para a construção das democracias modernas. Marcaram o nascimento de valores “universais”, que conviveram, por outro lado, com as determinações do sistema econômico capitalista, gerador de desigualdades. Expor esta trajetória se trata menos de desqualificar a importância da ideia de “intelectual”, na vontade de se construir uma sociedade mais justa e democrática, em termos ideais, do que compreender os elementos sociais presentes na sua lógica enunciativa, em seus lugares definidos e separações na divisão intelectualistas tidas como naturais.

Os grupos que utilizaram a auto-organização cultural, como os coletivos de cinema do início do século, buscavam não apenas propagar ideais de uma sociedade mais justa. Eles buscaram responder à questões, tais como as formuladas por Benjamin, sobre as transformações “dentro” do modo de produção intelectual, no lugar de posições “sobre” estas relações.⁹⁶ Menos importante do que avaliar o “sucesso” de suas pretensões, estudá-los é observar diferentes atores nos processos cinematográficos, além das possibilidades de imagens e organizações de realização desviantes, contestadores de práticas e discursos.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 122

1.11- O cinema operário

O Cinema do Povo (*Cinéma du Peuple*) foi formado em 1913, no I Congresso da Federação Comunista Anarquista Revolucionária, em Paris, quando um grupo de militantes franceses se reuniu num comitê para debater o cinema. Se na época muitos ainda viam os jornais e os livros como meios privilegiados para a educação, a potência das imagens cinematográficas perante o povo não podia ser ignorada pela maioria da militância anarquista. Eles observavam que a “propaganda por meio da imagem é a propaganda por excelência, a propaganda que impacta os cérebros e corações.”⁹⁷

Os militantes ali reunidos, citavam as contribuições das produções comerciais na formação do imaginário popular, “produtos jogados aos montes todas as noites nos cinemas das periferias”⁹⁸. Muitos anarquistas avaliavam criticamente a abordagem preconceituosa do povo e dos movimentos populares. Os líderes sindicalistas, por exemplo, eram mostrados como vagabundos e bêbados e os anarquistas como inimigos. Um exemplo desta representação é o curta *A Terrorista*, produzido pelos estúdios Gaumont (*La terroriste*, 1907, 12 minutos)⁹⁹, onde uma anarquista russa realiza um atentado a bomba, sem sucesso, contra o czar russo. No filme, entre vários militantes homens, ela é a única mulher, justamente a que cumpre a missão e é renegada pelos companheiros. Ao ser presa, ganha a ajuda piedosa da esposa do chefe de Estado e é libertada.

Mas, para o Cinema do Povo, não adiantava apenas ter uma posição crítica sobre esta cinematografia. A conclusão dos militantes apontava para necessidade da produção própria, fazer o próprio cinema. “Criar, para e por nós filmes e defender nossas idéias de justiça social por meio da imagem”. A decisão foi construir um cinema impessoal¹⁰⁰, realizado de forma cooperativa.¹⁰¹

⁹⁷ Anônimo. “Le Cinema du Peuple, société coopérative anonyme à personel et capital variables”. In: *Le Libertaire*, Paris, 1913. Citado por MARINONE, Isabelle. *Cinema e anarquia: uma história obscura do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. p. 60

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0m4jFv4TyEY>.

Nota do autor: Este e outros filmes citados neste subcapítulo foram disponibilizados com apoio do Cineclube Terra Livre, de São Paulo, projeto de difusão das produções anarquistas ou libertárias.

Endereço eletrônico: <http://bibliotecaterralivre.noblogs.org/cineclube/>

¹⁰⁰ A impessoalidade pode ser vista como uma característica estilística da arte e da comunicação anarquista. Sargentini aponta esta tendência, ao estudar a imprensa anarquista brasileira, do início do

Já havia um histórico, dentro do movimento de trabalhadores, de tentar registrar e divulgar as imagens das lutas sociais. Mas, ao se associar a grandes produtores e exibidores, esses filmes acabaram sendo vulneráveis nas mãos de empresários e dos aparelhos de repressão, que utilizaram os registros em investigações contra lideranças dos movimentos. Por outro lado, já havia uma crescente sindicalização de trabalhadores do cinema, como os projecionistas. Alguns desses fatos mostraram a necessidade de produzir filmes à margem do grande cinema comercial, com produções que não mais condenariam e estereotipariam os trabalhadores mas, pelo contrário, apoiariam as suas lutas¹⁰².

Dois meses depois dessa conversa, nasceria o Cinema do Povo, onde estavam presentes intelectuais, artistas e operários. Inicialmente, cerca de vinte pessoas fizeram parte do grupo, que negava o sectarismo e reunia também militantes de outras posições políticas além do anarquismo, como socialistas e antimilitaristas. Como acontece em praticamente todo agrupamento político, as discordâncias se fizeram presentes, o que pode ser visto nas opiniões em relação à participação no processo eleitoral, que separavam anarquistas e socialistas em suas posições.¹⁰³

Localizado no Bairro 17 de Paris, mais especificamente na Casa dos Sindicalizados, o Cinema do Povo era financeiramente dividido em 800 partes sociais de 25 francos. Cada cooperado tinha direito a, no máximo, 15 partes, embora todos só tivessem direito a um voto. Metade iria para o fundo coletivo, 20% para a luta contra o patronato e apoio às vítimas da repressão e os 30% restantes para os cooperados.¹⁰⁴

O grupo produziu filmes de ficção como o longa *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da Agulha*, 1914, 13 minutos)¹⁰⁵, onde é retratado o drama da mulher operária, além de atualidades como *Les obseques du citoyen Francis de Pressensé* (*O funeral do*

século XX: “Há nos contos anarquistas o uso recorrente da forma fabular, indicando que a construção do texto privilegia a tipologia de conhecimento popular que em si abriga um ensinamento. É preciso considerar que, para o escritor libertário, o valor da obra estava na capacidade de expor a experiência coletiva e não na elaboração estética. Para os anarquistas, o impulso criador vale mais que a obra, sendo mais expressiva aquela de autor desconhecido, pois a esta se atribui a autoria do chamado espírito popular ou alma coletiva.” (SARGENTINI, Vanice. “A imprensa anarquista no Brasil” *In Revista UFG-Dossiê 200 anos da imprensa no Brasil*- ano X, nº 5. Goiânia: UFG, 2008). Disponível em http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2008/pdf/06_Dossie6.pdf. Consultado em 22/12/2013.

¹⁰¹ Anônimo. “*Le Cinema du Peuple, société coopérative anonyme à personel et capital variables*”. *In: Le Libertaire*, Paris, 13 septembre 1913. *Apud* MARINONE, 2009. p. 60

¹⁰² MARINONE, 2009. pág. 46

¹⁰³ *Ibidem* pág. 62

¹⁰⁴ *Ibidem Ibidem*

¹⁰⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=hBcBCvaaH6U>

cidadão Fracis de Pressensé, de mesmo ano, com 1 minutos), onde acompanha-se o funeral do presidente da Liga dos Direitos do Homem. Ainda em 1914 tivemos um prenúncio da montagem intelectual: o filme *L'hiver! Plaisir des riches! Souffrances des pauvres! (Inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres!)*. Nele vemos, numa montagem paralela, os ricos se divertindo numa pista de patinação enquanto os pobres sofrem numa fila para pegar comida.¹⁰⁶

Mas a produção mais conhecida do grupo foi *A Comuna (La commune 1914, 19 minutos)*¹⁰⁷: reconstituição dos fatos que marcaram a Comuna de Paris, de 1871. Foi realizada pelo espanhol Armand Guerra, que atuou como roteirista e ator. O filme, inicialmente teria duas partes mas, com a ameaça da Primeira Guerra, finalizou-se em apenas uma parte. *A Comuna* retrata uma série de eventos do período, como a revolução do 88º batalhão, a execução dos generais Thomas e Lecomte, a fuga de Adolphe Thiers em Versalhes e a proclamação da Comuna de Paris. Segundo as reflexões do texto, feitas pela curadoria da mostra '*O Cinema do Povo' e os anarquistas no cinema*, as longas sequências que se passam no escritório de Thiers (Armand Guerra) se opõem às dinâmicas sequências exteriores, rodadas em cenários naturais". O texto observa que "e os cenários em telas pintadas são de boa fatura, os exteriores contribuem com uma leveza que falta às cenas de estúdio". O ator-diretor Guerra filmou as cenas exteriores com meia centena de figurantes, onde aparecem restos das antigas fortificações de Paris. O texto indica a possibilidade de que a "encenação dos planos de interior – estáticos frente ao dinamismo dos planos em exterior – tenha sido voluntária, opondo, com isso, uma representação das autoridades rígidas e hieráticas à força da mobilização popular das ruas".¹⁰⁸

Nos dois minutos finais há planos documentais, onde são registrados os sobreviventes da rebelião (mulheres e homens), onde vislumbra-se uma bandeira negra anarquista tremulando. Entre eles estão Zéphyrin Camelinat, Jean Allemane e Nathalie Lemel, sendo que na restauração realizada pela Cinemateca Francesa, legendas com os nomes aparecem por cima das imagens dos antigos combatentes. Um corte leva ao

¹⁰⁶ *Ibidem* págs. 63 a 67

¹⁰⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AQdIkcoWxps>

¹⁰⁸ '*O Cinema do Povo' e os anarquistas no cinema*. In *III Jornada Brasileira do Cinema Silencioso* (endereço eletrônico). Evento da Cinemateca Brasileira, realizado em 2009. Disponível em http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2009/filmes_anarquismo.php Consultado em 03/09/2012

registro de um monumento em homenagem ao levante, junto a um muro em ruínas. O último plano encerra o filme com a inscrição “Viva a Comuna!”, escrita numa bandeira.

Segundo o texto da mostra, “essa ‘reconstituição’ possui várias vantagens. Primeiro, recordar ou ensinar ao público operário um episódio de sua história; depois, graças às descrições, explicar como deve se organizar para a luta”. Os autores prosseguem afirmando que “o dever de memória é acompanhado pela necessidade de compreender, e acaba por arrastar o espectador à aplicação concreta dos combates descritos na tela”.¹⁰⁹

Em *A comuna*, o passado é mencionado através das reconstituições, das ruínas da presença dos veteranos. O levante é lembrado, resignificado e atualizado. A interpretação dos atores sobre os escombros da comuna recria o fato, num encontro, ao final, com a imagem documental daqueles que a viveram realmente. Este encontro, entre o passado (ou “acontecido”) do presente (ou “agora”) e de sua resignificação revela-se como imagem. A homenagem não guarda um sentimento de nostalgia perdida, num tempo sem volta, sem “salvação” (como diria Benjamin). Tomando a história e a memória pelas mãos, o grupo Cinema do Povo lembra, homenageia, ao mesmo tempo em que assume o controle, mesmo que pontual, no discurso da história. Apontando para as lutas atuais, encontra o real em seu movimento, numa dialética da imagem potente em sua capacidade criadora.

Mas há um aspecto que deve ser levado em conta. Os filmes do grupo eram exibidos num circuito próprio dos movimentos operários, sociais e anarquistas. Deve-se lembrar que o anarquismo, assim como boa parte dos movimentos em luta do período, prezavam pelos processos educativos, de formação e de debate. Diferente de uma relação mais passiva proposta pelas salas comerciais, os espaços de discussão e usos militantes possibilitavam diálogos onde as imagens não se encerravam na tela. A dialética, portanto, não era apenas a do tempo congelado na tela- síntese dos movimentos históricos onde o filme se cerca. A resignificação se dava em relações dialógicas daqueles que se reapropriavam do que é a auto-imagem de um grupo, ao mesmo tempo em que era, no período, o convite a um espectador para a participação no processo vivido.

¹⁰⁹ *Ibidem, Ibidem*

No ano de 1914, o movimento anarquista de São Paulo, influenciado pela experiência francesa, também se organizou para criar o seu Cinema do Povo, como atesta a pesquisa de Cristina Reis Figueira. Segundo a autora, as práticas cinematográficas, assim como o teatro e a imprensa, ligavam-se ao trabalho de educação e propaganda anarquista, dentro do movimento de trabalhadores. Ela pontua que antes do cinema “encantar as classe médias e abastadas”, ele estava muito vinculado à vida operária, constituindo-se em importante instrumento. “Como arte revolucionária”, para os anarquistas “a força do cinema era reconhecida como dispositivo educativo com infinitas possibilidades, na medida em que impressionava, agitava, exacerbava paixões e sentimentos”¹¹⁰, avaliações bem semelhantes às do grupo francês. No trabalho, “as atitudes dos primeiros cinegrafistas, sujeitos pertencentes às classes populares, era a filmagem de imagens ligadas ao cotidiano operário”. Assim, “os sujeitos comprometidos com a prática da propaganda social anarquista, pretendiam expressar a sua própria visão de mundo, registrar sua história, tomar para si a sua imagem”.¹¹¹

Não obstante a ausência deste material filmico em arquivo, assim como de um detalhamento maior sobre a experiência, a sua existência pode ser comprovada em trechos de jornais anarquistas da época, especialmente *A Lanterna*, que mostram chamadas para a reunião de fundação e notas sobre a importância do cinema¹¹². Munida destas informações, Figueira afirma que o Cinema do Povo brasileiro foi “o primeiro projeto que perspectivou a adoção da linguagem cinematográfica como prática educativa da educação não-formal, atestando a existência dessa outra história do cinema educativo”¹¹³. O que nos leva a crer, também, que este foi o primeiro grupo de cinema militante no Brasil.

Nos Estados Unidos das décadas de 1920 e 1930 houve uma iniciativa bastante semelhante ao Cinema do Povo: a *Worker's Film and Photo Leagues* (Filmes dos Trabalhadores e Ligas Fotográficas), que produzia conteúdo sobre greves e outras formas de luta, a partir do ponto de vista do operariado. Filiadas ao Partido Comunista, ligas de

¹¹⁰ FIGUEIRA, Cristina Aparecida Reis. “O cinema como prática educativa anarquista no período de 1900 – 1921”. In *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: Associação Nacional de História (ANPUH), 2005. pág. 6. Disponível em <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0250.pdf>.

¹¹¹ *Ibidem*, pág. 4

¹¹² *Ibidem*, pág. 5

¹¹³ *Ibidem*, pág. 8.

cinema operário apareceram também em países como Japão, Países Baixos, Grã-Bretanha e na França¹¹⁴.

Diferente do Cinema do Povo, que se valia principalmente do cinema ficcional, as ligas utilizavam cinejornais de caráter mais informativo, numa aproximação com a nascente a prática documentarista. Como lembra Bill Nichols, seu processo de realização era participativo, onde tentava-se evitar o registro dos operários como vítimas impotentes. O autor relata que “era um cinema que dava poder de participação, que buscava contribuir com os movimentos sociais radicais da década de 1930 e construir a comunidade com base no povo e na oposição, e não de cima para baixo, orquestrada pelo governo”¹¹⁵.

Outra experiência de uma cinematografia militante ligada à partidos políticos de esquerda foi feita na República de Weimar entre os anos 20 e 30, às vésperas da tomada de poder pelos nazistas, onde destacam-se filmes como *A Viagem de Mãe Krause para a felicidade*¹¹⁶ (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, 1929), de Phil Jutzi, e *Kuhle Vampe*¹¹⁷ (1932), dirigido por S. Dudow com roteiro de Bertold Brecht. Os filmes representaram o momento político/histórico da Alemanha, tematizando “o desemprego, as condições de vida da classe operária, suas formas de organização”, com o predomínio do “drama realista - mais propriamente o melodrama.”¹¹⁸

A experiência do Cinema do Povo, junto às ligas dos “filmes dos trabalhadores”, guarda semelhanças com os grupos que surgiram depois nos anos 60, como o Grupo *Medvedkine*, na França e o *Newsreel*, nos EUA e grande parte história do cinema militante/político do século XX. No início do século, paralelo à construção da lógica industrial que moldou as estruturas de realização fílmica que conhecemos até os dias de hoje, forjou-se uma organização cinematográfica de base coletiva e horizontal, vinda de movimentos operários.

Isabelle Marinone, em seu livro *Cinema e Anarquia*, diz que “a experiência do Cinema do Povo marcou o nascimento do ‘cinema militante’ de base associativa”¹¹⁹ na

¹¹⁴ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2008. pág.189

¹¹⁵ *Ibidem, Ibidem*

¹¹⁶ Disponível em <http://www.fulltv.tv/movies/mutter-krausens-fahrt-ins-gluck.html>

¹¹⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wlcIp7phUqw>

¹¹⁸ SANTANA, Ilma Esperança. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Unesp, 1993

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 67

França. Tanto nele, como nas ligas operárias estadunidenses estão presentes as características centrais que marcam um grupo como esse até hoje: a produção de base coletiva, a inconformidade com as imagens veiculadas pela comunicação comercial/industrial em relação ao oprimido e a vontade de construir meios alternativos de produção e circulação, para se contrapor aos meios comerciais.

Os militantes que participavam destes grupos não apenas faziam um contraponto temáticos aos estereótipos e ataques às lutas sociais, mas também tentavam desenvolver uma diferente organização social dentro da realização fílmica. A estrutura industrial que eles combatiam no cinema era a mesma que também enfrentavam no sistema econômico e político como um todo. De certa forma, o que eles realizavam, ainda de forma mais ou menos intuitiva e experimentadora, forjava tanto o modelo de cinema, como de sociedade que desejavam.

1.12- O cinema negro dos EUA

O cinema hegemônico dos grandes estúdios, durante os seus primeiros tempos, foi utilizado amplamente como instrumento pedagógico perante às contradições e problemas da modernidade. Frente às transformações no espaço da cidade, como as migrações e conflitos trabalhistas, as produções de grandes estúdios no EUA e na Europa buscavam educar o indivíduo para os novos tempo. Quando o cinema já era uma arte massiva, estes filmes alertavam para os perigos dos caminhos considerados desviantes, como o crime, a “vadiagem” e a militância política, tentando produzir uma maior adaptabilidade e docilidade dentro das engrenagens da sociedade moderna.

Nos EUA, o cinema dos grandes estúdios reagiu ao avanço da presença negra nas cidades, após os processos migratórios que surgiram na esteira da abolição da escravatura em 1863, especialmente, a dos negros que foram do Sul ao Norte, fugindo das leis segregacionistas pós-escravidão.¹²⁰ A estratégia utilizada por eles era a construção de uma imagem negativa dos negros, ligando-os aos estereótipos raciais já presentes em shows antigos de menestréis, assim como produzir medo e repulsa, através de personagens caricatos relacionados à malandragem, à ladroagem, o estupro e à sujeira.

¹²⁰ DE ALMEIDA, Paulo. *A realização da ambição do negro: Oscar Micheaux, race pictures e a grande migração* (monografia). Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social/UFF, 2011. Pág.10. Disponível em <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/35/26>

Além de reafirmar preconceitos, muitas destas produções resistiam à luta por direitos civis e políticos de uma da população negra, que não podia mais ser invisível para a sociedade branca.

No filme *The Chicken Thief*, feito pela *American Mutoscope* em 1904, uma multidão de fazendeiros brancos persegue, ao longo de uma floresta, dois negros acusados de um crime. As sequências do curta mostravam o cotidiano dos linchamentos na época, praticados em todo o país, mas prioritariamente no Sul¹²¹. Para Paulo de Almeida, estas produções “serviram de avisos gráficos para que as comunidades negras permanecessem em sua posição social, econômica e política subserviente.”¹²² Outros exemplos da temática racista podem ser vistas em três filmes de enredos semelhantes: *A Hard Wash* (*American Mutoscope*, 1896), *A Morning Bath*¹²³ (Edison, 1896, 40 segundos) e *Whitewashing a Colored Baby* (Lubin, 1903). Nos três, mulheres negras “lavam” seus filhos para tentar retirar a “sujeira” de sua cor.¹²⁴

Contudo, o filme que sintetizou estes muitos discursos racistas construídos dentro e fora do cinema, produzindo repercussão ampla, protestos e respostas, foi o épico *O nascimento de uma nação*¹²⁵, de D. W. Griffith, (*The Birth of a nation*, 1915, 190 minutos). O filme narra, do ponto de vista de uma família do Sul e outra do Norte, a reconstrução dos EUA após o fim da Guerra de Secessão e, conseqüentemente, da escravidão. A obra de Griffith apresenta o medo dos brancos em relação ao fantasma da integração negra e da conquista de seus direitos civis e políticos, enaltece os membros da Ku Klux Klan, mostra o negro como uma ameaça de violência sexual às mulheres brancas e como um perigo ao assumir cargos públicos.

Como resposta a estas representações consideradas negativas e ofensivas, grupos de realizadores negros iniciaram uma contra-cadeia de produção, com filmes que objetivavam a desconstrução das visões racistas predominantes. Estes filmes, que ficaram conhecidos como *race pictures*, são fruto de um processo de organização de entidades e meios de comunicação negros, como o jornal *Chicago Defender*, que resistiam à

¹²¹ *Ibidem*, pág. 22

¹²² *Ibidem*

¹²³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=YIJVgo5PI24>

¹²⁴ DE ALMEIDA, 2011, pág. 26

¹²⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=iEznh2JZvrI>

segregação e à violência, buscando união e luta por direitos. O *Chicago Defender*, produzido e distribuído pelos cabineiros da *Pullman Company* de trem, divulgava causas e atividades da comunidade negra, chegando a ser o jornal negro mais vendido após a Primeira Guerra.¹²⁶

O cinema afro-americano surgiu da ação de produtores negros nos anos 10, que objetivavam construir um novo mercado cinematográfico, de um ponto de vista racial diferente. Desenvolvidas através de baixos orçamentos, as *race pictures* se realizavam de maneira limitada, onde, por exemplo, os mesmos cenários eram reorganizados para serem utilizados em diferentes cenas¹²⁷. Além disso, elas se deparavam com a censura oficial, que realizava proibições e cortes e com a censura imposta pelos exibidores das salas de cinema e das empresas de revelação¹²⁸, que os obrigavam a circular num circuito mais restrito, segregando-os em alguns nichos da comunidade negra. E as poucas salas negras de cinema acabavam por realizar uma competição predadora, que prejudicava o lançamento das estreias¹²⁹.

Os filmes eram dirigidos por cineastas negros, mas as equipes eram compostas em sua maioria por integrantes brancos, por razões objetivas (tinham experiência e já estavam ligadas aos sindicatos da categoria).¹³⁰ Se inseriam, portanto, numa tentativa de conquista de uma fatia do mercado, embora sujeitos à condição marginal.

Tematicamente, os filmes buscavam mostrar a integração dos negros na cidade grande, a dignificação através do trabalho, além das contradições entre o velho e o novo, o rural e o urbano. Além disso, traziam o protagonismo negro, em dramas e comédias que mostravam o seu cotidiano, em oposição à chacota ao personagem negro estereotipado das produções dos grandes estúdios.

Willian Foster foi o primeiro diretor negro da história, no filme *The Railroad Porter*, em 1913. A película mostrava negros em empregos como carabineiros e garçons e os “atrativos da vida moderna”¹³¹. *The Railroad Porter* foi produzido no mesmo ano de fundação da produtora de Foster, a *Foster Photoplay Company*, que se “especializou em

¹²⁶ DE ALMEIDA, 2011, pág. 15

¹²⁷ *Ibidem*, pág. 60

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ *Ibidem*, pág. 36

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 60

¹³¹ *Ibidem*, pág. 36

comédias não-degradantes sobre a vida urbana dos afro-americanos” e cinejornais como *The Colored Championship Base Ball Game*, registro de um campeonato de baseball entre negros¹³².

Em 1916, Noble Johnson- ator negro coadjuvante dos estúdios da Lubin e da Universal- fundou a *Lincoln Motion Picture Company*, junto de outros empresários negros e do cinegrafista branco Harry Gant ¹³³. Insatisfeito com os personagens secundários de tipos não-brancos (como árabes, mexicanos e indígenas) a qual era escalado nos grandes estúdios, Johnson optou por fazer em sua produtora “dramas autorais afro-americanos, sérios e respeitáveis, que investiam na retórica do ‘orgulho racial’.”¹³⁴. Uma das mais importantes obras da Companhia foi *The Realization of a Negro’s Ambition* (1916), história de um jovem negro que sai da fazenda sulista de seu pai, para tentar a sorte nos campos de petróleo da Califórnia.

Em 1918 o estúdio *Lincoln* procurou o escritor negro Oscar Micheaux para adaptar ao cinema um de seus romances: *The Homesteader*. Devido a desacordos contratuais, o autor resolve ele mesmo assumir a produção, fundando, para isso, a *The Oscar Micheaux Book and Film Company*. Micheaux acabou, também, por dirigir e roteirizar o filme.

Realizado em 1919, com o orçamento de 15 mil dólares e quatro cópias, o filme se tornou o primeiro longa-metragem produzido por uma companhia negra.¹³⁵ *The Homesteader* combinava elementos autobiográficos e ficcionais, retratando uma relação inter-racial entre um rapaz migrante negro, que prospera em Chicago, e uma moça branca.¹³⁶ Como em outras *race pictures*, o filme trazia a auto-afirmação do negro, através das conquistas pessoais, investindo, também, contra tabus raciais.

No ano seguinte, Micheaux realiza seu mais conhecido e ambicioso projeto: o longa *Within Our Gates*¹³⁷, (1920, 77 minutos). A produção gira em torno da sulista Sylvia Landry, que vai à Boston levantar fundos para uma escola no Mississippi, onde conhece o Dr. Vivian, “que estuda ‘o problema negro’”, homem por quem ela se

¹³² *Ibidem*

¹³³ *Ibidem*, pág. 40

¹³⁴ *Ibidem*, pág. 41

¹³⁵ *Ibidem*, pág. 46

¹³⁶ *Ibidem*, págs. 46 e 47

¹³⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=h1E0NrcnwAE>

apaixona¹³⁸. Segundo Paulo de Almeida, o filme retrata a história de uma mulher “que migra do Sul rural para o Norte urbano, a fim de descobrir seu verdadeiro lugar na sociedade afro-americana”¹³⁹. Esta, que é a mais conhecida obra das *race pictures*, é, portanto, uma exceção em relação à produção dominante não apenas pelo protagonismo negro, como pelo protagonismo feminino.

Para Almeida, trata-se da “mais ambiciosa tentativa de Oscar Micheaux para discutir a identidade afro- americana”. Ele afirma que “*Within Our Gates* se estrutura em complexa topografia de relações narrativas e entre personagens, já que o filme espelha as diversas, mas interconectadas, experiências dos negros (...)”¹⁴⁰

O pesquisador aponta que o filme é a mais explícita resposta de Micheaux a *O nascimento de uma nação* e a seu respectivo diretor. O próprio título *Within Our Gates* contém uma referência à epígrafe contida no filme *A Romance of Happy Valley*, feito por Griffith em 1919: “*Harm not the stranger / Within your gates / Lest you yourself be hurt*” (“Não cause dano ao estranho / Dentro dos teus portões / A menos que você mesmo se machuque”).¹⁴¹

Outra relação com Griffith pode ser vista na história da protagonista do filme. Em *Within Our Gate*, Sylvia convive com a memória da execução de seu pai adotivo por um grupo de brancos, quando foi acusado injustamente de assassinar o fazendeiro Philip Gridlestone. Quando a turba de executores o enforca, Armand Gridlestone, irmão do fazendeiro morto, tenta estuprar a protagonista. Ao fim do filme descobre-se que Sylvia é filha da relação de Armand com uma escrava negra.

Para Paulo de Almeida, estes elementos do roteiro são uma resposta à sequência de *O nascimento de uma nação*, onde um homem negro persegue e tenta estuprar uma jovem branca. Segundo ele, “os homens negros foram regularmente acusados de estuprar as mulheres brancas, quando, na verdade, os homens brancos rotineiramente estupraram as mulheres negras”. Estas ações seriam, segundo o autor, uma “forma de terrorismo político e social, contra a auto-determinação dos afro- americanos”¹⁴².

¹³⁸ DE ALMEIDA, 2011 págs. 46 e 47

¹³⁹ *Ibidem*, pág. 49

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 50

¹⁴¹ *Ibidem*

¹⁴² *Ibidem*, págs. 51 e 52

Em carta enviada ao jornal Chicago Defender, um professor negro, faz uma elegia de *Within Our Gate*, comparando-o a *O nascimento de uma nação*:

(...) *O Nascimento de Uma Nação* foi escrito pelos opressores para mostrar que os oprimidos eram um fardo e uma desvantagem para a nação, que eles não tinham queixas verdadeiras, mas por outro lado eles eram como leões itinerantes, buscando a quem poderiam devorar. *Within Our Gates* é escrito pelo oprimido e apresenta de uma maneira leve o grau e o tipo de sua opressão. Que ele é um trunfo para o país em todas as fases da vida, da aspiração e do desenvolvimento nacional. (...) ¹⁴³

Corey Creekmur, por sua vez, acredita que o filme de Micheaux “reforçou a construção regular de narrativas públicas alternativas, exigindo, pelo menos, duas versões da mesma história”¹⁴⁴ *Within Our Gate* e outros *race pictures* contribuíram, portanto, para uma leitura mais complexa e dialética da história. Tanto eles, como *O nascimento de uma nação*, podem ser vistos como expressões dos conflitos da modernidade, embora de pontos de vista diferentes. Se observamos a visão temerosa da sociedade branca em relação à integração com os negros, no filme de Griffith, também percebemos nele a presença do conflito racial.

Um filme, mesmo apresentando uma proposta ideológica mais unívoca e menos polissêmica/ambígua, pode fornecer elementos importantes para a leitura histórica e a teoria cinematográfica. Em *O nascimento de uma nação* há uma forte tentativa de indexação, calcada na veracidade dos fatos, apresentados cartelas como *fac-similes* (por exemplo, numa cena que mostra deputados negros caracterizados como zombadores e arruaceiros). A crítica na leitura histórica/teórica de um filme, no entanto, introduz uma relação dialética, que confronta a obra em si com um ponto de vista localizado subjetivamente, culturalmente, temporalmente, geograficamente, teoricamente ou a partir de um lugar de classe, raça, gênero, orientação sexual, que recebe o filme. Ao ver, nos dias de hoje, a cena de onde o personagem negro Gus tenta estuprar a personagem virginal Little Sister, temos uma crítica baseada em um século de lutas dos negros por direitos, entre a realização do filme e hoje.

¹⁴³ MCGILLIGAN, 2007, p.144 *Apud* DE ALMEIDA, 2011, pág. 55

¹⁴⁴ CREEKMUR, Corey. “Telling White Lies: Oscar Micheaux and Charles W. Chesnutt” in *Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and the Race Cinema of the Silent Era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p.156 *Apud* DE ALMEIDA, 2011, pág. 54

A leitura crítica/teórica já produziria uma relação de conflito, da mesma forma como foi feita pela crítica cinematográfica negra durante o século XX em relação às imagens e discursos raciais dominantes. Contudo, a realização de um filme-resposta promove uma abertura de campo discursiva e histórica ainda maior. *Within Our Gate*, assim como *O nascimento de uma nação*, também possui um discurso claro, aqui assumido como um contraponto a Griffith, a partir de um outro lugar de fala.

Remontar uma outra possível história do cinema (assim como uma história econômica, social, política) do ponto de vista do oprimido, é assumir uma posição. No lugar de se filiar à linha histórica geral oficial, que caminha linearmente na “marcha dos vencedores”, a estratégia de olhar para esta cinematografia invisível perante à oficialidade é, como afirma Benjamin, “escovar a história a contrapelo” e, “do ponto de vista dos vencidos”, realizar uma “contra-história”.

1.13- Linguagem, história e meio de produção

O nome dado por Griffith ao filme, *O nascimento de uma nação*, revela o tamanho e amplitude de seu projeto épico. Embora esteja presente uma clara perspectiva ideológica, o longa de três horas possui pretensões generalistas, preocupando-se com as origens e a fundação da sociedade/identidade estadunidense. Portanto, uma das mais importantes obras do primeiro cinema, funda um “início” da história marcado tanto pelo conflito racial, como pela predominância do ponto de vista branco dominante.

Do ponto de vista clássico da teoria e da história do cinema, o filme de Griffith também poderia ser chamado “o nascimento do cinema” ou “o nascimento da linguagem do cinema”. Ali estão os recursos que definiram a gramática cinematográfica clássica, em especial em termos de montagem.

Os filmes da época vivida por Griffith ainda eram considerados confusos para a compreensão do enredo por parte do público. O cinema da primeira época baseava-se no “*vaudeville*, no burlesco, nos contos infantis, nas histórias em quadrinhos”¹⁴⁵ e sua linguagem impossibilitava a coesão entre as ações e o registro dos aspectos psicológicos

¹⁴⁵ GUNNING, Tom. “*Weaving a narrative style and economic background in Griffith’s Biograph Filmes*”. In ELSAESSER, Thomas. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Michigan: Film Quarterly, 1981. pág. 339 Apud CESARINO, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. pág. 64

dos personagens, típicos da literatura¹⁴⁶. Para isso, segundo Flávia Cesarino, Griffith usou a “alternância de tempos e espaços”, “a técnica campo/contracampo”, “a aproximação da câmera para definir psicologicamente e do ponto de vista subjetivo, os personagens”, além da montagem paralela para mostrar a simultaneidade das ações, (este último já utilizado desde 1907).¹⁴⁷

O objetivo do uso destas técnicas, onde *O nascimento de uma nação* produziu as maiores inovações, era “uma nova legibilidade, capaz de transmitir o conteúdo moral e psicológico da narração”.¹⁴⁸ Se o cinema era uma diversão predominantemente operária em seu início, houve posteriormente, entre os anos de 1908 e 1909, um esforço em atrair as classes médias. O indústria cinematográfica buscava certa “respeitabilidade social” ao aproximar os filmes das “tradições burguesas da representação”.¹⁴⁹ Para conseguir se adaptar às narrativas do “drama burguês” foi aperfeiçoado o uso da montagem para representar, a “linearidade do filme”¹⁵⁰.

Procurou-se, “quase de forma normativa”, o uso de estratégias que buscavam “uma estética mais refinada”, “que agradasse à sensibilidade das senhoras e à inocência dos mais jovens”. Além disso, tentavam ensinar “às classes mais baixas o valor do trabalho, da honestidade ou do senso comum”. Para Cesarino, acreditava-se que a burguesia só iria ao cinema “quando ver filmes se tornasse uma prática respeitável, familiar, educativa e que evitasse os perigosos impulsos de afirmação das classes subalternas, pela repressão ou pela tutela didática de ideias sensatas”¹⁵¹.

A autora acredita que “estes objetivos estavam em perfeita consonância com o contexto ideológico dentro do qual o cinema tinha surgido”¹⁵². Para falar sobre isso, Cesarino recorre a uma citação de Ismail Xavier, que indica algumas das características que aproximam a formação da linguagem do cinema com o paradigma vivido no período. Entre as características, estão:

¹⁴⁶ CESARINO, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. pág. 64

¹⁴⁷ *Ibidem*, págs. 64 e 65

¹⁴⁸ GUNNING, Tom. “*De la fumerie d’opium au théâtre de la moralité*”. In MOTTET, Jean. *D.W. Griffith*. pág. 72 a 90. *Apud* CESARINO, 2005, pág. 65

¹⁴⁹ GUNNING, 1981, pág. 339. *Apud* CESARINO, 2005, págs. 63 e 64

¹⁵⁰ CESARINO, 2005, pág. 64

¹⁵¹ *Ibidem*, págs. 65 e 66

¹⁵² *Ibidem*

(...) um credo de fé na ciência positiva, a perspectiva otimista de seu progresso material ilimitado, conduzindo o homem ao domínio crescente da natureza, a hipertrofia do aspecto técnico da cultura como depósito das mais altas significações. Uma ideologia da solução dos problemas humanos como efeito da produtiva da sociedade e da racionalização crescente dos homens (...) ¹⁵³

Arlindo Machado acredita que “se existem histórias mal contadas, a do cinema deve ocupar um lugar destacado entre elas”. Para o autor, “uma das causas dessa miopia tem sido o privilégio excessivo de um único modelo de cinema- o filme narrativo- e de um único formato de apresentação- o longa-metragem”. Ele recorda, por outro lado, “que ao longo de seus 100 anos ‘oficiais’ de história, o cinema, como qualquer outra arte, acumulou um repertório extraordinário de experiências, nem todas elas legitimadas pela chancela dos historiadores (...)” Para Machado, isso é percebido ao se observar o cinema anterior a Griffith, com quase 20 anos de história, que foi, “durante muito tempo, colocada numa espécie de limbo, como se ele ainda não tivesse ainda atingido aquela maturidade que coincide justamente com o modelo hegemônico”. Ele, então, completa:

Se as histórias do cinema são todas arbitrárias, podemos obviamente contar outras histórias, de modo a tentar resgatar experiências que foram marginalizadas e traçar uma linha de evolução que permita rever o cinema sob outros ângulos. ¹⁵⁴

A gramática de Griffith se tornou a referência maior para a formação do chamada cinema clássico. Contudo, é importante ter em vista a diferença entre o cinema e as outras artes, que possuíram séculos para a construção de seus cânones, como a literatura, a música e as artes plásticas. As primeiras experimentações de vanguarda do jovem cinema foram realizadas com uma distância de tempo muito pequena em relação à formação do cinema clássico. A história cinematográfica constituiu-se, deste modo, de uma variedade de linguagens, que podem ser vistas nas particularidades de suas diferentes linhas de desenvolvimento. Uma delas foi a do cinema industrial dos EUA, que definiu uma gramática e um modo de produção que se fizeram universalizantes, a partir do poder de representação da classe proprietária dos estúdios.

¹⁵³ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. pág. 24. *Apud* CESARINO, 2005, pág. 66

¹⁵⁴ MACHADO, 2007, pág. 153

Não trata-se, aqui, de fazer uma análise anacrônica dos aspectos conservadores e racistas presentes na formação da linguagem cinematográfica clássica, de um filme como *O nascimento de uma nação*, mas sim olhar criticamente para qualquer vocação “natural” do cinema. O projeto griffitiano fez parte de uma adequação da classe dominante frente a um público de massa, periférico, sendo sintomático que a contribuição para a linearidade filmica venha aí, neste contexto. A ideologia evolucionista-positivista, mencionado por Ismail Xavier, explica por que a história hegemônica do cinema viu a linguagem clássica como uma consolidação de algo outrora difuso e primitivo. Era preciso, para a formação de uma indústria, colocar “ordem no caos”, inventar um modo de produção que funcionaria através de padrões e divisões, garantindo uma regularidade produtiva e um apelo ao público médio.

O cinema trabalha exatamente com alguns dos elementos que constituíam a modernidade: o tempo, a velocidade, o movimento dos corpos e a produção industrial. O imaginário coletivo sobre o real e a história, conseqüentemente, foi influenciado pela forma como se deram estas relações, assim como pela narrativa visual consolidada neste contexto.

Duas comédias dos anos 1930 retratavam bem o personagem do operário engolido pela linha de produção: o francês *A nós, a liberdade*¹⁵⁵, de René Clair (*À nous la liberté*, 1931, 90 minutos) e o norte-americano *Tempos modernos*¹⁵⁶, de Charles Chaplin (*Modern Times*, 1936, 83 minutos), tendo o segundo sido influenciado pelo primeiro. Em ambos vemos cenas do balé de máquinas e trabalhadores, no contínuo ritmo da produção fordista e taylorista, onde a ordem perfeita é quebrada, em algum momento. Carlitos se perde em meio à intensidade da esteira e tem que buscar seu destino de outras formas, no turbilhão da cidade. Os ex-presidiários Louis e Jeanne, de *A nós, a liberdade*, não conseguem viver na lógica da fábrica e decidem continuar a vida seguindo como vadios errantes. A cena final nos dois filmes é semelhante: a icônica imagem do personagem seguindo uma estrada rumo à imensidão.

¹⁵⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0SNx_H1jWPQ e http://www.youtube.com/watch?v=hXX4_yoG6Ac

¹⁵⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=bDkM0ux6H50>

O controle sobre o corpo, o tempo e o ritmo mostrados nas fábricas de *A nós, a liberdade* e *Tempos modernos* assemelha-se à relação do cinema na construção da modernidade e da narrativa histórica. A negação dos personagens a esta situação, vistos através do enredo e da encenação dos filmes, é a fissura no *continuum*. Pode-se afirmar, ainda que metaforicamente, que estas ações assemelham-se ao que fizeram o Cinema do Povo, as *race pictures* e até mesmo as vanguardas dos anos 20, no que se refere ao modo de produção cinematográfico industrial e às representações narrativas vinculadas a ele. Se esse sistema hegemônico do cinema influenciou a própria forma como organizou-se (narrativamente, temporalmente, imagetivamente e sensorialmente) a visão sobre a história e a vida moderna, como pensar “por fora dela”, por fora da máquina que fazemos parte? Estas questões nos são familiares até os dias de hoje, onde movimentos sociais e audiovisuais negam a esteira de produção e narração, buscando pensar um cinema do rompimento, enfrentando todas as contradições colocadas perante este processo.

2- A câmera e o mundo

2.1- O documentário

Se nas primeiras décadas do cinema militante houve o predomínio da ficção e da recreação, o desenvolvimento do documentarismo, nos anos 30, traz novas possibilidades para a representação das lutas sociais e questões que dizem respeito às relações entre a câmera e o mundo.

O visível, o registro do real, a imagem como relação física direta... a teoria do cinema, presente desde as primeiras décadas da história desta arte, sempre se debruçou sobre estas particularidades de linguagem. Pode-se dizer que no cinema (assim como na fotografia) as imagens vinculam-se ao real, possuem uma relação indicial (fisicamente impressa) no mundo. A nossa percepção recebe um registro da materialidade e não uma palavra ou desenho que remeteriam ao que podíamos construir como imagem.

O documentário é, dentro do cinema, aquele que mais se utiliza das imagens da realidade captadas diretamente do mundo, ou “imagens-câmera”. Para Fernão Ramos, a arte cinematográfica é “uma narrativa composta basicamente por imagens-câmera acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas)”¹⁵⁷. A imagem-câmera surge no corpo-a-corpo direto do realizador, seu aparelho de filmar e o mundo que o cerca. A partir deste embate, realiza-se o filme, submetido, posteriormente, à distribuição e à recepção. Os realizadores enquadram situações, histórias e personagens já existentes no mundo, montando as imagens numa obra fílmica, a partir de suas escolhas.

A natureza da imagem-câmera, para Ramos, se constitui principalmente na “dimensão da tomada”¹⁵⁸, ou seja, nas situações do mundo, que o filme capta em sua duração. Diferente da fotografia e do fotograma, o cinema registra o desenrolar imprevisível dos eventos e ações reais, através do movimento e duração no tempo.

Bill Nichols faz uma importante diferenciação entre o filme de ficção e o documentário. O primeiro seria o responsáveis pela “satisfação dos desejos”¹⁵⁹ do seu autor: um mundo imaginado que ganha materialidade através do diretor e a equipe, para

¹⁵⁷ RAMOS, Fernão. *Mas afinal.. o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008. pág. 22

¹⁵⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹ NICHOLS, 2008. pág. 26

contar tanto a sua história, como os seus medos, ideias e imagens mentais. Já o documentário seria responsável pela “representação social”, ou seja, tornam “tangíveis os aspectos de um mundo que já compartilhamos”. Portanto, este filme “torna visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizada pelo cineasta”¹⁶⁰.

Para Nichols, aí reside o grande poder do documentário, onde temos acesso a assuntos que necessitam de atenção. Assim, “estas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis” Desta forma, “o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo”. Nichols fala de um “engajamento com o mundo”, que seria a “base vital para a experiência e o desafio do documentário”¹⁶¹. Portanto, pode-se afirmar que as imagens do real captadas pelas câmeras e escolhidas pelos documentaristas possuem não só uma relação direta, “em presença”, como um compromisso ético com o filmado.

Tanto o documentarista, como o seu público e seus personagens se relacionam com um mundo já existente, em contato com diferentes perspectivas discursivas e imagens sobre a realidade. Nichols nota que, para o público, o cinema documentário não só “representa” a realidade social, como a “re-apresenta”, do ponto de vista particular do realizador. Ou seja: “a evidência da *re-apresentação* sustenta o argumento ou perspectiva da *representação*”¹⁶² Ramos acredita que “a tomada existe através de uma subjetividade em presença” a qual dá o nome de “sujeito-da-câmera”¹⁶³. Dentro do processo de captação “o sujeito-da-câmera está sempre presente, enquanto sujeito, da circunstância da tomada”¹⁶⁴. Ele chama a atenção para o lugar de quem segura a câmera dentro do processo de captação. Para Fernão Ramos, o sujeito-da-câmera viveria para o espectador e por ele,¹⁶⁵ pois o espectador vê, na tela, aquilo que o sujeito-da-câmera viveu e observou com seu aparelho.

Tanto a conceituação de Ramos, como a de Nichols sobre o documentário, chamam a atenção para as relações diretas da câmera com o mundo. Ramos se interessa

¹⁶⁰ *Ibidem*, págs. 26 e 27

¹⁶¹ *Ibidem*, pág. 71

¹⁶² *Ibidem*, pág. 67

¹⁶³ RAMOS, 2008, pág. 84

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 89

pela particularidade da imagem-câmera perante a tomada, na vida registrada em sua duração e seu transcorrer. Nichols, por sua vez, se preocupa especialmente com os vínculos entre o documentário e o mundo histórico. O autor estadunidense lembra que as pessoas retratadas pelo documentário aparecem não como atores no sentido teatral e ficcional, mas como “atores sociais”. O objeto de interesse do filme geralmente não são relações contratuais que criariam um novo personagem, mas as atividades que a pessoa já desenvolve na vida.¹⁶⁶

O termo “ator social”, empregado pelo cinema documentário é o mesmo (embora com aplicações diferentes) utilizado em áreas diversas como as ciências humanas e os setores de políticas públicas, para definir alguém que age dentro da realidade, modificando-a. Nestes setores, o conceito remete diretamente à concepção de que a sociedade é constituída e construída não apenas por personalidades notórias, mas por uma rede de subjetividades desconhecidas e múltiplas. Esta coincidência de termo não é aleatória: a câmera documentarista, desde o seu início, colaborou com uma percepção mais ampla da história, em seu caráter múltiplo e complexo. Para Nichols, o documentário acrescenta “uma nova dimensão à memória popular e à história social”¹⁶⁷, possuindo um forte vínculo com o mundo histórico. Por este motivo, ele chama a atenção para a responsabilidade do documentarista em relação às pessoas filmadas.

O tema da ética no documentário vem sendo motivo de debates e questionamentos na crítica, no público e entre os realizadores. Portanto, por mais formalista e estetizante que seja a concepção documentarista (tanto na realização como na teoria) nada exclui o fato de que o material trabalhado pelo cineasta parte do mundo e das pessoas que também existem para além do filme.

Se o mundo histórico está na tela, para o espectador a relação estabelecida com as imagens documentais acaba se diferenciando daquelas vividas no contato com filme de ficção: “continuamos a supor que o vínculo indexador do som e da imagem com o que é gravado atesta o envolvimento do filme num mundo que não é inteiramente resultante de seu projeto”¹⁶⁸, afirma Nichols. Para o autor, o projeto e a voz dos documentaristas não são partes apenas de escolhas estilísticas puramente autorais e imaginárias, mas

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 31

¹⁶⁷ *Ibidem*, pág. 89

¹⁶⁸ NICHOLS, 2008, pág. 67

conseqüências de elementos presentes anteriormente no mundo histórico, organizados de acordo com a perspectiva autoral do realizador.¹⁶⁹

André Bazin faz a comparação entre a imagem fotográfica (fotografia e cinema) e a pintura. Ele, ao falar das artes plásticas, afirma que “o universo do pintor é heterogêneo ao universo que o cerca.” Ou seja: “a moldura encerra um microcosmo essencial e substancialmente diverso”. Por outro lado, no cinema e na fotografia, “a existência do objeto retratado participa, (...) do modelo como uma impressão digital, com isso, ela se acrescenta realmente à criação natural, ao invés de substituí-la por outra.”¹⁷⁰

Podemos sublinhar a palavra “participa”. A imagem fotográfica e cinematográfica, com sua relação indicial na materialidade, não é uma criação substitutiva (não substitui um “ausente”) e não estabelece uma relação mimética. Ela é, sim, um elemento “a mais”, que está junto ao real, participa do mundo adicionando-o e mantendo uma relação direta e física de intervenção e gravação. Filmar ou fotografar algo, não é exatamente construir um “duplo”, um “novo” heterogêneo, mas capturar fisicamente um instante, a partir de uma escolha, que é submetido às modificações subjetivas do autor. Como bem ressaltou Bazin, a novidade desta imagem é sua “objetividade essencial” (não por acaso o nome das lentes fotográficas recebe o nome de “objetiva”).¹⁷¹

Bazin é uma das principais referências para Fernão Ramos em suas formulações sobre a imagem-câmera. Ao analisar o documentário, Ramos argumenta que os enunciados que a imagens-câmera se valem para asserir possuem um lugar completamente diferenciado (singular) de outros enunciados assertivos. A “prova” da fotografia e da imagem- câmera estabelece uma relação indexadora com o mundo, o que a diferencia de uma reconstituição pictórica, escrita ou oral. Ao ver uma pintura de uma batalha do século XIX, por exemplo, temos um importante documento histórico, mas uma interpretação criativa externa à própria coisa. Por outro lado, quando o público assiste às imagens documentais de uma guerra, remete-se diretamente à relação física com o acontecimento- ele vê o que viu a câmera.

¹⁶⁹ *Ibidem*, págs. 74 e 76

¹⁷⁰ BAZIN, André. “Ontologia da imagens fotográfica” *In O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. pág. 24

¹⁷¹ *Ibidem*, pág. 22

2.2 Documentário, arte, política e retórica

A manipulação das imagens, com seus usos ideológicos, político, subjetivos e estéticos foi uma grande preocupação durante o século XX, desde as primeiras teorias do cinema e da comunicação. Como consequência, a presença de certo ceticismo imagético foi responsável pela importante perda da inocência no audiovisual. Mas, por outro lado, as reflexões desconstrucionistas sobre as imagens documentais geraram contínuas resistências em torno das relações entre o documentário e o mundo histórico, gerando efeitos na realização cinematográfica, na crítica e entre os espectadores. Num processo que culminou no desconstrucionismo contemporâneo mais radical, a “vida”, a “realidade”, o “mundo” tornaram-se, para muitos, referenciais inalcançáveis e abstratos, que deveriam ser evitados.

Debates como estes estão em toda a história do documentário. Como um meio híbrido, ele sempre esteve em meio à campos diferentes, na realização e na crítica, que tentaram explicar a sua “natureza”, as suas particularidades, a sua linguagem e os seus usos. Por isso, foram recorrentes nas discussões acerca do documentário, contraposições tais como “arte X ciência”, “arte X política”, “objetividade X subjetividade” e “informação X experimentação”.

Estes pólos podem ser percebidos nas origens da construção do projeto documentarista. As imagens de caráter documental existem desde a origem do cinema, como nos filmes de Lumière. Depois dos primeiros experimentos mais domésticos, eles mandaram cinegrafistas para diferentes cantos do mundo, numa pulsão de tornar visível a materialidade de nosso planeta e de nossa humanidade. A partir de seu potencial imagético, as imagens documentais foram abraçadas, também, como ferramentas ideológicas, com destaque para os cinejornais e as atualidades. Contudo, foi exatamente a necessidade de se configurar como arte e como linguagem, que o fez se definir como um gênero específico e receber o nome documentário.

Esta “fundação” se configura no documentarismo inglês dos anos 30, onde destaca-se o nome John Grierson. Ele acreditava no caráter educativo e propagandístico do gênero- um “púlpito” de onde o realizador educaria as massas. O projeto griersoniano, financiado pelo órgão de Estado inglês *Emperial Marketing Board* (EMB) era uma

resposta ao avanço do totalitarismo na Europa, divulgando massivamente ideais democrático-liberais,¹⁷² como o desenvolvimento tecnológico e a moral do trabalho. Este processo ia na esteira do crescimento dos novos meios de comunicação de massa e nos estudos das teorias da comunicação, que avaliavam o poder dos meios sobre a opinião pública¹⁷³.

Mas, segundo Ramos, o objetivo maior de Grierson era que o documentário fosse visto como uma grande *Arte*, atingido o estatuto já alcançado pelo cinema mudo e o construtivismo russo¹⁷⁴. O produtor inglês conceitua, então, a arte documentarista como “tratamento criativo das atualidades”¹⁷⁵. As atualidades eram filmes de caráter informativo, jornalístico, educativo, cientificista ou mesmo expositor de “curiosidades”. O projeto britânico queria ir além das atualidades, na utilização de uma linguagem própria, com elementos estéticos que os definiriam num campo independente e valorizaria o documentário como arte. Para isso, o documentarismo britânico utiliza de artistas como os cineastas Alberto Cavalcanti, Robert Flaherty, o músico Benjamin Britten e o poeta W.H. Auden e produz obras com algumas características mais experimentais como *Song of Ceylon*¹⁷⁶ (1934, 39 minutos), *Coal Face*¹⁷⁷ (Alberto Cavalcanti, 1935, 11 minutos) ou *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1931, 21 minutos)¹⁷⁸.

Portanto, como aponta Ramos...

a tensão entre arte e dever, entre o documentário-arte e o documentário-púlpito, entre o documentário *missão cívica* e o documentário *expressão individual do artista* estará sempre presente, marcando a reflexão de Grierson e sendo um dos principais motivos de polêmica no grupo.¹⁷⁹

¹⁷² RAMOS, 2008, pág. 56

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵ O termo documentário foi cunhado pelo cineasta inglês John Grierson, em artigo para o jornal *New York Sun*, em fevereiro de 1926, conceituando-o como “tratamento criativo das atualidades. No texto ele analisava o filme do norte-americano Robert Flaherty *Moana*, do mesmo ano. *Moana* é o registro, em parte interpretado, de uma comunidade de Samoa. Mas, quatros anos antes, Flaherty realizava um dos grandes marcos iniciais do documentário: *Nannok, o esquimó*. Grierson é o elemento central da escola documentarista inglesa, importante artífice do campo documentário no período e diretor de um dos principais filmes do grupo: *Drifters*, em 1929.

¹⁷⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=LWlxvC-eb-g>

¹⁷⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TY26e1aBfgg>

¹⁷⁸ *Ibidem*, págs. 56 e 57. *Industrial Britain* disponível em www.youtube.com/watch?v=9_CatrGAI2s

¹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 57

O autor ressalta que “existe a necessidade de analisarmos a tradição documentária dentro de uma dimensão histórica que coloque em perspectiva a análise do contexto ético em que se inserem diferentes modos de representação”. Ramos lembra que “Grierson pensa a missão cívica do documentário utilizando-se do conceito de propaganda. (...) Não existe, portanto, contradição entre proposta documentarista e propaganda dentro do universo clássico da *ética educativa*”.¹⁸⁰

Já para Bráulio Neves, “a mais aguda diferença da retórica documentária- que a diferencia da propaganda e do jornalismo/reportagem- é sua pretensão de veracidade relacional.” Ou seja: “a enunciação documentária prescreve uma ética na relação entre os participantes que é a do compromisso público-político”. Já “a propaganda dispensa esse tipo de vínculo: a relação implícita à propaganda e demais proselitismos é a da chantagem, “se você quer essa felicidade, então nos dê seu dinheiro/voto/fé”. Já no jornalismo, “os enunciadores efetivos são abstratos”- “repórteres e cinegrafistas são ‘profissionais’, trabalhadores assalariados alienados de sua produção”. Portanto, “uma corporação se assume como fonte da enunciação”¹⁸¹

Bill Nichols acredita que uma boa parte dos documentários opera no campo da retórica. Segundo o autor, os cineastas precisam encontrar modos de ativar a percepção de seus interlocutores (seu público, grupo ou coletividade) sobre um tema que necessita de atenção. Ele explica que...

... a retórica é uma forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca. (...) A retórica difere do raciocínio lógico utilizado para chegar a uma demonstração matemática ou a uma conclusão científica; esses processos lógicos tem seus próprios axiomas, e geralmente tratam de problemas para os quais existe uma e apenas uma solução, dado um conjunto específico de suposições iniciais. A retórica também difere do discurso poético ou narrativo, que visa menos nos convencer de uma questão social do que nos oferecer uma experiência estética ou envolvimento num mundo imaginário. Ainda assim, a retórica pode facilmente usar a poética, a narrativa ou os elementos lógicos. No entanto, esses elementos

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 62

¹⁸¹ NEVES, Bráulio de Britto. “Máquinas retóricas livres do documentário Ciberativista”. In *Doc On-line* (n. 8, Agosto 2010). São Paulo/Lisboa: 2010. pág. 75. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/08/artigo_braulio_neves.pdf

são utilizados para nos convencer de um assunto para o qual é possível mais de um ponto de vista ou conclusão.¹⁸²

Portanto, muitos documentários inserem-se dentro dos debates públicos, influenciando práticas sociais e culturais, pressionando por direitos ou decisões políticas, repensando paradigmas, produzindo reflexões, afirmando identidades, questionando e denunciando injustiças. Se o documentário trabalha nos contextos onde não há respostas definidas, existe, necessariamente, a abertura para o debate e a dialética.

Contudo, o documentário possui elementos diferentes da linguagem escrita dos livros e das discussões orais (embora ambos sejam fartamente utilizados nos filmes documentais). “As imagens fotográficas não nos dão os conceitos; elas nos dão exemplos”, afirma Nichols. Para o autor, “uma forma corrente de explicar a ascensão do documentário inclui a história de amor do cinema pela superfície das coisas, sua capacidade incomum de captar a vida como ela é (...)”.¹⁸³ Tanto os filmes documentais de teses mais claras, como os que recorrem a uma linguagem mais ambígua, utilizam imagens e sons do mundo para a realização de uma obra artística. Diferente da reflexão conceitual dos livros, atingida através da escrita, o documentário fornece imagens e sons da história, submetidos, todos eles, às percepções, críticas e análises em diferentes épocas e espaços.

Embora tenha se criado uma hierarquia entre filmes mais assertivos e retóricos (vistos como “menores”) de um lado e os mais abertos e poéticos, de outro, o interesse estético de um documentário vai além de um plano de intenções. As significações produzidas pelas registros filmico, portanto, “saltam” de um plano meramente racionalista e literal para um diálogo interpretativo polissêmico, protagonizado pelas imagens-câmera e os sons do filme, onde reside seu interesse histórico e artístico. Portanto, o filme como documento (de linguagem mais retórica ou mais ambígua) participa, inevitavelmente, de conflitos expressivos presentes na história, sendo fonte para a compreensão dialética de sentidos, num mundo em conflito. Além disso, no cinema militante, as formas de contestação da linguagem e do processo cinematográfico foram

¹⁸² NICHOLS, 2008, págs. 43 e 44. Nichols fala mais diretamente dos filmes que operam no campo da retórica. Em outros trechos do livro, ele disserta sobre os documentários poéticos, performáticos e outros que fogem deste viés.

¹⁸³ *Ibidem*, págs. 98 e 99

realizadas não apenas no sentido formalista mais aparente, mas em diferentes setores da cadeia de produção, como a exibição, debates, a realização coletiva e a distribuição.

2.3- A Revolução Espanhola e o cinema de ocupação

Embates como “compromisso político x inovação estética”, “acesso popular x experimentação” estão também no centro dos debates sobre o documentário militante desde seus primórdios, onde, nos anos 30, muitos buscaram fazer um cinema para além das atualidades e cinejornais.

Nichols lembra que vários dos realizadores iniciados nas *Film and Photo Leagues* se desmembraram para constituir outras organizações, em meados dos anos 30. Eles gostariam, segundo o autor, de se dedicar “a uma produção cinematográfica mais ambiciosa” em relação aos cinejornais feitos pela liga. Dentro deste processo, estão dois filmes ligados à causa republicana durante a Guerra Civil Espanhola: em 1937, a *Frontier Films*, dos EUA, realiza *Heart of Spain* (de Hebert Kline e Charles Korvin, 30 minutos) para conseguir apoio à causa republicana. Sobre o mesmo tema, no mesmo ano, o *Contemporary Historians* realiza *A terra espanhola*¹⁸⁴ (*The spanish heart*, 54 minutos) dirigido por Joris Ivens e reunindo um grupo de apoiadores que contava com nomes como John dos Passos a Ernest Hemingway.¹⁸⁵ Estes e outros filmes, além de buscarem fundos para a luta dos republicana, também procuraram o engajamento de diferentes pessoas do mundo nas fileiras das Brigadas Internacionais, de apoio à causa republicana. Este fato é mostrado logo no início do longa ficcional de 1995 *Terra e liberdade*¹⁸⁶, de Ken Loach (*Land and freedom*, 107 minutos), quando um militante comunista inglês assiste uma exibição sobre a guerra civil, incentivando-o à participação na Espanha.

As realizações filmicas destes grupos, embora se passem no mesmo momento histórico, se diferem daquelas feitas pelos grupos anarquistas nos territórios ocupados, de caráter mais oficial, dentro do esforço de guerra. Durante a Guerra Civil Espanhola (1936/1939), grupos anarquistas tomaram o controle de parte da produção cinematográfico. Eles assumem os estúdios de lugares como a Catalunha e Madri,

¹⁸⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=MT8q6VAyTi8>

¹⁸⁵ NICHOLS, 2008, pág. 189. Obs: Hemingway é narrador do filme. O escritor também combateu na guerra, fonte de inspiração para seu livro *Por quem os sinos dobram?*, que recebeu uma homônima adaptação cinematográfica, dirigida por Sam Wood.

¹⁸⁶ Disponível em <http://vimeo.com/17190850>

ocupadas pelas tropas da República, contra o exército dos nacionalistas de Franco. O contexto era de coletivização e auto-gestão de terras e fábricas dos territórios ocupados, onde a cultura participava da estratégia revolucionária de construir uma nova sociedade. Embora tenhamos diversos grupos de esquerda das fileiras da República produzindo filmes (e do outro lado, também, a favor do franquismo), o destaque é da SIE Filmes, ligado à CNT anarquista (*Confederación Nacional del Trabajo*). Ali realizou-se, ainda que num curto período, o que Benjamin chama de “socialização dos meios de produção intelectuais”.

A ocupação de territórios por anarquistas, comunistas e outros militantes era uma resposta ao golpe operado por Franco, que desrespeitava o resultado das urnas espanholas. Além de um momento importante de auto-gestão econômica e política dos trabalhadores, a compreensão da necessidade de “ocupar” os espaços do cinema mostra uma preocupação que vai se construindo dentro dos movimentos de luta no período.

Nos filmes de ficção, houve uma grande utilização das linguagens da comédia, do musical e, em especial do melodrama, com a exploração de mais diferentes temas. *Aurora de esperanza*¹⁸⁷ (1937, de Antonio Sau e produção do SIE-Films)¹⁸⁸ é um dos mais objetivamente engajados ao narrar a saga de um operário desempregado e sua formação como líder de um movimento popular.

No documentarismo anarquista, privilegiou-se retratar o momento histórico dos territórios ocupados, como as coletivizações, a organização das cidades, o trabalho e a frente de combate durante a guerra. Dois dos principais trabalhos do campo documental são *El frente y la retaguardia*¹⁸⁹, de 1937- uma mistura de cenas documentais e de ficção, (dirigido por Joaquín Giner e produzido por SIE-Films) e *Barcelona Trabaja para el Frente*¹⁹⁰- documentário de 1936 que mostra as transformações sociais da cidade ocupada, (com direção de Mateo Santos e produção do *Comite Central de Abastos de Barcelona*).¹⁹¹

¹⁸⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GVIzlr6X0M>

¹⁸⁸ Ver mais informações na nota 186

¹⁸⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hxoNd8rbr8s>

¹⁹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RNTfMd0z7M0>

¹⁹¹ OLIVEIRA, Valéria Garcia. *Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza: o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939)*, (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PPG História Social- FFLCH-Usp, 2011.

Nota do autor: Para consulta ao acervo dos filmes feitos pelos anarquistas durante a Guerra Civil, a

O cinema sobre da Revolução Espanhola tem a participação de dois nomes que representam elos entre diferentes instantes históricos e movimentos cinematográficos. O primeiro é o francês Armand Guerra, que havia sido um dos principais realizadores e atores do Cinema do Povo. Ele parte para a Espanha anos depois de participar experiência francesa, auxiliando, também, o cinema de ocupação anarquista. O segundo que faz essas ligações é Joris Ivens, cineasta que se inicia em filmes poético-experimentais como *A ponte*¹⁹² (*De Brug*, 1928, 14 minutos) e *Chuva*¹⁹³ (*Regen*, 1929, 14 minutos), dialogando com as vanguardas do início do século, mas realiza, posteriormente, um percurso cinematográfico de colaboração documentarista com diferentes lutas sociais e governos de esquerda pelo mundo. Entre os lugares que passou, estão a Rússia, com o filme *Komsomol*¹⁹⁴, de 1933 (50 minutos), a Alemanha Oriental, com *Das liede der ströme*, de 1954, (94 minutos) o Vietnã do Norte, com *Le 17ème parallele*, de 1968 (113 minutos), a República Popular da China, com *Uma história do vento*¹⁹⁵, de 1988 (*Une histoire du vent*, 80 minutos)¹⁹⁶.

O cinema espanhol de ocupação anarquista acompanha um processo revolucionário em curso, em territórios ocupados. Suas imagens assemelham-se aos mais tradicionais filmes de propaganda oficial e dos cinejornais, das cinematografias de outros países. *El frente y la retaguardia* e *Barcelona trabaja para el frente* focam o trabalho, a

autora utilizou a videoteca do IA-Unicamp, também utilizada pelo presente pesquisador. Os filmes fazem parte do acervo originado pela mostra “Cinema anarquista na Guerra Civil Espanhola”, realizado na Casa do Lago- Unicamp, pelo Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, do Instituto de Artes da Unicamp. Na videoteca encontram-se os seguintes filmes, abertos para a consulta: *Aurora de esperanza* (1937, ficção com direção de Antonio Sau e produção do SIE-Films, 60 minutos); *Barrios bajos* (1937, ficção com direção de Pedro Puche e produção do SIE-Films, 94 minutos); *Carne de Fieras* (1936 / 1992, ficção com direção original de Armand Guerra e produção de Arturo Carballo, com restauração de Ferrán Alberich para o Patronato Municipal Filmoteca de Zaragoza, 64 minutos); *Barcelona trabaja para el frente* (1936, documentário com direção de Mateo Santos e produção do Comitê Central de Abastos de Barcelona, 36 minutos); *El frente y la retaguardia* (1937, filme de propaganda com mistura de cenas documentais e ficcionais, dirigido por Joaquín Giner e produzido por SIE-Films, 22 minutos); *La ultima* (1937, curta-metragem de ficção contra o alcoolismo, com direção de Pedro Puche e produção do SIE-Films, 15 minutos); *Nuestro culpable* (1937, ficção com direção de Fernando Mignoni e produção Centro Films/FRIEP, 87 minutos); e *La silla vacía* (1937, documentário com direção de Valentiín R. González e produção do SIE-Films. 18 minutos). Endereço eletrônico da mostra http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/junho2006/ju326pag11.html
Passados quatro anos da pesquisa, os filmes se encontram, hoje, disponíveis no *You Tube* e têm o seu endereço indicado em notas de rodapé, no texto.

¹⁹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=idDgfQTCTRw>

¹⁹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oPD2C0K38jY>

¹⁹⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BVYIUI018qc>

¹⁹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=taoF9LLIZIA>

¹⁹⁶ NICHOLS, 2008, pág. 189

guerra e a construção de uma outra sociedade. Seu objetivo é mostrar os dois lados do esforço de guerra: o campo de batalha no *front* (“*la frente*”) e *la retaguardia*”, através dos esforços dos trabalhadores na indústria (principalmente mulheres trabalhadoras, como está claro nas imagens).

Não há mais aqui a visão negativa em relação ao processo industrial, vista em filmes ficcionais de estúdio como *Tempos modernos* e *A nós, a liberdade*, nem um documentário de abordagem mais ampla, para o público geral, como *Spanish heart*. Os documentários anarquistas espanhóis devem ser compreendidos em seu contexto histórico. Ele foram feitos para o público interno, incentivando o engajamento junto à revolução e à resistência. São curtos e instrumentais.

Poderíamos achar estranha esta rigidez vinda de um pensamento libertário, que foi inspiração para um cineasta como Jean Vigo¹⁹⁷, em seus filmes *A propósito de Nice*¹⁹⁸ (*À propos de Nice*, 1930) e *Zero de Comportamento*¹⁹⁹ (*Zéro de Conduite*, 1933). Percebe-se aqui a diferença entre a postura de um artista de vanguarda que combate a ordem vigente, de fora do poder, e um conjunto social lutando pela sobrevivência de um projeto social, frente à ameaça da guerra.

Mas, ao final de *Barcelona Trabaja para frente*, vemos um grupo de crianças formando, em grupo, a palavra *libertad*, naquelas típicas coreografias de desfiles cívicos. A ordem estabelecida inicialmente, na demonstração, é quebrada ao final, quando depois de moldarem a formação das letras. Os jovens correm caoticamente cada um para seu lado, bem aos moldes de uma algazarra infantil. Nem perto da rebelião anárquica dos jovens de *Zero de Comportamento*, que realizam um motim no orfanato onde viviam, mas talvez uma sutil provocação imagética, de uma auto-organização que era considerada necessária, mas que não poderia abrir mão da liberdade. Um instante que escapa na imagem- uma nuance dialética que revela e sintetiza as contraposições entre ordem e liberdade.

¹⁹⁷ As relações entre a obra de Jean Vigo e o anarquismo estão bem desenvolvidas no livro *Jean Vigo*, de Paulo Emílio Salles Gomes. GOMES. Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

¹⁹⁸ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=vmDvxMBU_7A

¹⁹⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=YUkW1LBuQcg>

2.4- O Cine-Trem e o Cine-Olho: experiências soviéticas

A passagem dos cinejornais e das “atualidades” para uma obra de preocupações estéticas ou mesmo experimentais foi uma das tônicas do nascimento do documentário, nos anos 30. Contudo, 10 anos antes, a produção dos cinejornais soviéticos, na esteira da Revolução Russa, foi o fator propulsor para as ideias e proposições de Dziga Vertov e seu grupo. Ele buscou inicialmente trabalhar em cima do material jornalístico já produzido, para a conclusão de obras documentais que respondessem melhor a seu tempo, em termos de linguagem. A experiência do Cine-Olho não existiria se Vertov não tivesse tido contato com as diferentes imagens de cinegrafistas ao longo da extensa União Soviética e os países sob sua influência, levando ele e seus companheiros a produzirem uma inovadora proposta de documentário. Além das potencialidades documentais reveladas pelas imagens do mundo soviético em sua diversidade, o sistema volante de distribuição, exibição, debate e filmagem que foi utilizado na época construiu uma rede importante de produção, distribuição e exibição. Isto proporcionou uma atuação direta do cinema no meio social e no mundo do trabalho, onde se destaca, além de Vertov, a presença do cineasta Alexander Medvedkine.

Vertov foi redator e responsável pela montagem do *Kino-Nedelia* (Cine-Semanal), produzido pelo governo soviético a partir de 1918²⁰⁰. No mesmo ano, Lênin incentivou a organização de sessões nas estações de trem de onde partiam os soldados para o combate das guerras do período. Também se iniciaram as atividades do primeiro Comboio de Propaganda Lênin, igualmente conhecido como Revolução de Outubro. Dentro do trem havia uma sala de conferências, sala de aula, biblioteca, oficina de impressão para um jornal diário, além de sala de projeção de filmes, de montagem e laboratório de revelação. O comboio fazia parte de uma estratégia de ação política e cultural conhecida como *agit-prop*, termo que viria a ser utilizado amplamente, pela militância de esquerda durante o século XX. O comboio também incluía o barco Estrela Vermelha, com salas de exibição de cinema, teatro, exposição de pinturas e debates sobre os assuntos importantes do momento. Os “agitadores e propagandistas” conversavam com a população de cada localidade por onde passavam, distribuíam panfletos, organizavam comícios, faziam

²⁰⁰ GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Novo Horizonte, 1981. pág. 23

sessões de cinema e de outras atividades culturais e políticas.²⁰¹

É impossível pensar este cinema sem a presença do trem. Além de socializar a produção cinematográfica, informar e provocar discussões, os comboios serviam de transporte para os cineastas e operadores descobrirem a jovem União Soviética. A luta era pela construção de um novo país e de um novo indivíduo, na esteira da Revolução de 17, onde as ideias estéticas respondiam às aspirações revolucionárias de mudanças radicais. Os deslocamentos do trem são em busca de imagens de um povo, percorrendo as estradas sinuosas de uma identidade ainda em construção.

O trem é uma das primeiras imagens das sessões do cinematógrafo Lumière. A sua imagem é a do movimento de um cinema que se constrói no devir. Os comboios soviéticos, que partiram há mais de 80 anos, são a imagem de um cinema revolucionário, em vias de construção, na época. Refletem muito do que se buscou em grupos de cinema militante durante o século XX: a quebra distâncias entre realizadores, público e personagens retratados; a tentativa de união e organização para realização e exibição dos filmes; além da busca incessante das imagens do mundo soviético, com seus processos de formação identitária e política.

O projeto do Cine-Trem foi chefiado por Alexander Medvedkine, cineasta russo autor do alegórico e experimental *A felicidade*²⁰², de 1935 (*Schastye*, 100 minutos). A estrutura da locomotiva era formada por três vagões: no primeiro havia o local de habitação e um refeitório para trinta e duas pessoas; no segundo, a sala de projeção um depósito de materiais e uma instalação para a realização de filmes de animação; no terceiro vagão, um laboratório equipado para revelar e copiar. Segundo Medvedkine, “graças à ferrovia, o estúdio podia autoabastecer-se durante meses sem necessidade de tomar contato com uma sede central.”²⁰³

O Cine-Trem fez também parte dos Planos Quinquenais, dos anos 30, esforço soviético de crescimento econômico, durante os anos 30, já no Governo Stalin. O objetivo era interagir diretamente com o mundo do trabalho, com a participação dos operários no processo, onde eles eram filmados e se assistiam, em seguida, além de ver o

²⁰¹ *Ibidem*, pág 32

²⁰² Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jLwwTewmU3I>

²⁰³ COZARINSKY, Edgardo. “El imprevisible futuro do Medvedkin” In Medvedkin, Alexander. *El cine como propaganda política: 294 días sobre ruedas*/ Córdoba: Siglo Veintiuno, 1973. Pág. X

trabalho de operários de outros locais. O projeto tinha o lema “hoje filmamos, amanhã exibimos”. Medvedkine afirma, em seus diários, que eles não se limitariam a mostrar uma pacífica crônica de informação,²⁰⁴ mas agir diretamente na realidade.

Em *Como você vive, camarada mineiro?* (1932, 22 minutos) está presente a preocupação com os motivos que atrapalhariam o andamento do trabalho e poderiam prejudicar o crescimento econômico soviético. No filme, vemos a exibição e o debate com os trabalhadores, onde eles assistiam a sua rotina de trabalho e depois discutiam, pensando em soluções. O realizador conta que a reação à exibição era imediata, com planos de reestruturação, discussões e punição dos responsáveis por eventuais falhas²⁰⁵. No projeto soviético coordenado por Medvedkine e revelado através dos documentários que produzia, há um misto de diálogo e vigilância do trabalhador, num processo de integração nacional e desenvolvimento. O discurso do dialogismo convivia, lado a lado, à centralizadora rigidez de metas do Estado.

Muitos destes filmes tinham características bastante educativas, auxiliando nos problemas estruturais soviéticos. Em *Cuide da sua saúde!* (1932, 12 minutos), vemos uma aula sobre como tomar banho e se higienizar corretamente, numa preocupação especial com os soldados que contraíam doenças durante as guerras. No início do curta, vemos a imagem de um gato se lambendo, que se funde, na montagem, ao registro do banho de um homem soviético, mostrado sem pudores quanto à nudez. O gato, que é conhecido por suas práticas de auto-higiene, funde-se às imagens de um homem russo no banho, numa utilização mais objetivamente pedagógica da montagem intelectual.

O caráter educativo, preocupado com uma formação higiênica e civilizatória, está amplamente presente no documentário dos anos 20 e 30. Este será, por exemplo, o tema de muitos filmes de Humberto Mauro, no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), do período que vai do Estado Novo brasileiro dos anos 30, até os anos 50 (entre eles, filmes sobre vacinação e higiene rural).

Além disso, o cinema de Medvedkine traz outro tema bastante presente na época: a necessidade do trabalho e o conseqüente desenvolvimento econômico/tecnológico da sociedade gerado por este esforço) É importante notar que esta necessidade do trabalho

²⁰⁴ MEDVEDKIN, Alexander. *El cine como propaganda política: 294 días sobre ruedas!* Córdoba: Siglo Veintiuno, 1973. Pág. 4

²⁰⁵ MEDVEDKIN, 1973, pág. 10 a 14

está em contextos dos mais diversos- desde o liberalismo no documentário inglês, passando pelo anarquismo, da produção cinematográfica da CNT, até o desenvolvimentismo stalinista da época em que atuou Medvedkine. Diferente da produção de movimentos sociais opositores, que lutam contra o Estado, tanto à direita quanto à esquerda, vemos nesses casos a moral do trabalho frente às necessidades de grupos que já estão no poder, como os esforços de guerra ou objetivando o crescimento econômico.

Além de Medvedkine, outro realizador que se destaca nos projetos de itinerância pelo país, é Dziga Vertov. Ele se depara com as imagens de diversos operadores de câmera, em diferentes partes da URSS, muitos deles passando por difíceis momentos, como nos campos de batalha. Vertov tenta unir as imagens numa ilha de montagem, criando um novo alfabeto fímico.²⁰⁶

Esta experiência foi o embrião para o *Kino-Pravda*, em 1922, ainda no período Lênin, uma espécie de versão cinematográfica do jornal impresso oficial: o *Pravda*. Vertov pretendia, ao assumir o projeto, transformar o velho estilo dos cinejornais, que, para ele, “não davam conta das mudanças em curso”.²⁰⁷ No mesmo ano, três dos principais responsáveis pelos jornais constituem o Soviet Troikh (Conselho dos Três ou Soviet dos Três). É formado por Vertov, Elisabeta Svilova, a principal montadora soviética e esposa de Vertov e o câmera Mikhail Kaufman, irmão do cineasta. A partir dos experimentos filmicos do *Kino-Pravda* foram forjadas as principais propostas estéticas do grupo, expressas em seus manifestos escritos e nas imagens de cinejornais e documentários como *O homem com uma câmera*²⁰⁸ (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929, 68 minutos) e *Três cantos para Lênin*²⁰⁹ (*Tri pesni o Lenine*, 1934, 59 minutos).

Eles se recusavam serem chamar de “cineastas”, preferindo autodenominarem-se “*kinoks*”, pois, para o grupo, a “morte da cinematografia era indispensável para o cinema viver”. Proclamavam o potencial da tecnologia do cinema, que “educaria novos homens” ao aproximar “os homens das máquinas”. Esta proposta estética era construída

²⁰⁶ GRANJA, 1981, pág. 12 a pág. 15

²⁰⁷ *Ibidem* pág. 19

²⁰⁸ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=fkwuA9T3oeM>

²⁰⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=hOKrJdIiYwA>

especialmente pelo poder da montagem, com a construção de sentido feita através dos “intervalos” entre os planos organizados pelo montador. Eles conduziram “a ação para um desdobramento cinético” através das frases (planos) constituintes de um filme.²¹⁰

Para os *kinoks*, era inútil fazer com que a câmera copiasse o trabalho do olho humano e tentasse reproduzir fielmente a realidade. Propõem ir na direção oposta e, aceitando o limite dos nossos órgãos oculares, proclamam o Cine-Olho, que “revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido.” Juntam “frases” de diferentes lugares e pontos de vista para constituir um novo sentido e fazer algo que vai além da capacidade física. Um dos casos utilizados pelos *kinoks* para exemplificar esta proposta é o *Kino-Pravda número 13* (1922, 10 minutos) onde enterros de heróis nacionais, em diferentes anos e lugares, são unidos na montagem.²¹¹ Recusando qualquer forma narrativa de individualização de personagens, este cinema buscava despersonalizar o registro filmico, tendo em vista, segundo os seus realizadores, a coletividade soviética como motor da revolução.

Mas seria um erro apontar neste cinema uma tentativa de construção de “outra” realidade, descolada do mundo, viabilizada na montagem. Vertov acreditava, pelo contrário, que este método centrado na ação montadora seria a forma privilegiada para trazer a diversidade do real até às telas, como pode ser melhor compreendido neste relato do diretor, a partir de sua experiência na estação de trem:

E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta...alguém que faz juras...um beijo...alguém que exclama...risos, apitos, vozes, sinos, respiração ofegante da locomotiva... Murmúrios, apelos, adeuses... Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreva, mas sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem como foge o tempo. Uma câmera talvez? Inscrever o que foi visto... Organizar um universo não apenas audível, mas visível. Quem sabe não estará nisso a solução?...²¹²

Para Vertov, o essencial é a “cine-sensação do mundo”.²¹³ O Cine-Olho não é

²¹⁰ VERTOV, Dziga. “Nós: Variação do manifesto”. In XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pág. 247

²¹¹ *Ibidem*, pág. 250

²¹² *Ibidem*, p. 260-261

²¹³ *Ibidem*, pág. 253

reprodução da realidade, nem tampouco uma nova invenção separada, totalmente distinta do real. Para o realizador, o Cine-Olho é uma forma privilegiada de captar a complexidade do mundo, em suas diversidades e antíteses. E é justamente a montagem que daria conta na produção deste sentido fílmico. O olho não enxergaria tudo, mas o cinema, sim. O Cine-Olho traria uma cine-sensação, mais do que uma percepção simples, uma inscrição, mais do que uma descrição.

Como influência para Vertov, podemos falar do Futurismo Italiano (importante para as vanguardas russas), assim como do ideário em torno do desenvolvimento tecnológico e econômico, na Revolução Russa. Contudo, para além da exaltação da máquina, Vertov e seus companheiros realizam um projeto fílmico para pensar e agir sobre o mundo. A política presente no cinema dos *kinoks* está dentro das imagens (imagens-câmera), assim como na organização delas através da montagem. O cinema seria o único meio, segundo eles, de trazer estes elementos materiais de forma plena. Desta forma, seria errôneo esvaziar a potência política de um filme tido como formalista ou meramente metalingüístico como *O homem com uma câmera*. Assim como Benjamin, em “O autor como produtor” afirmava que “um autor que não ensina nada aos escritores não ensina ninguém”²¹⁴, Vertov afirma que era também dever de seu grupo, fazer “filmes que originem filmes”.²¹⁵

Outra importante aproximação com o pensamento de Benjamin é no que o cineasta russo chama de “amor pelo homem vivo”. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” Benjamin afirmava que, naquele momento (anos 30) todos poderiam reivindicar o direito de ser filmado, constituindo assim, uma relevante potência fílmica. Se o autor alemão festejava o fato de qualquer operário poderia ser filmado em sua auto-representação no trabalho (em oposição à alegada farsa do cinema comercial)²¹⁶, Vertov mostra sua obstinação em “revelar a imagem dos pensamentos do homem vivo”²¹⁷. A ideia de uma certa autoria do corpo filmado, para o cineasta soviético, transcende a tela. Ao captar um indivíduo, buscava não apenas representar um personagem específico. Para Vertov, “este homem era o autor-realizador do filme que

²¹⁴ BENJAMIN, 2012. “O autor como produtor”. pág. 141

²¹⁵ GRANJA, 1981, pág. 182

²¹⁶ *Ibidem* pág 183

²¹⁷ VERTOV (entrevista dada a Vasco Granja) *In* GRANJA, 1981, pág. 58

não se via no ecrã. Por vezes, esta imagem do *homem vivo* reunia em si características não só de um indivíduo concreto, mas de vários.²¹⁸ ”

Ao ser perguntado numa entrevista sobre ser “possível mostrar o *homem vivo*, o seu comportamento e as suas emoções num filme poético documentário sem encenação”, Vertov afirma: “foi a trabalhadora do cimento de *Três cantos para Lênin* que respondeu por mim”.²¹⁹ O diretor, então, segue transcrevendo a fala da operária, numa entrevista onde ela revela como ganhou à honraria “Ordem de Lenine” por seus serviços prestados:

Eu trabalhava na galeria 34. O cimento chegava através de três guas. Já tínhamos enchido noventa e cinco baldes. .. Preparávamo-nos para esvaziar um balde e verter o cimento quando me apercebi de que o marco de proteção caíra. Fui apanha-lo... Agarrei-me à escada mas as minhas mãos resvalaram... Estavam todos assustados.

Havia uma operária, uma garota, que não fazia outra coisa senão gritar. Alguém saltou para junto do sitio onde eu estava e puxou por mim. Estava cheia de cimento (ela ri), completamente encharcada... tinha a cara toda empapada. Estive quase a ficar com as mãos queimadas no alcatrão...

Tiraram-me dali junto com o balde... Fui para o secador, secando-me ao pé da estufa. Era uma estufa muito pequenina. E voltei para o cimento. Carreguei três guas. Permaneci no meu posto até ao fim do meu turno. Ao meio dia... (uma pausa). Condecoraram-me por isso... (sorri com aspecto embaraçado, volta-se, sinceramente intimidada como se fosse uma rapariga). Deram-me a Ordem de Lenine por cumprimento e superação do plano... (volta-se muito envergonhada).²²⁰

Vertov cita, aqui, uma das primeiras entrevistas da história do documentário. Para ele, haveria na sequência algo que era realmente a *verdade* e não *verossimilhança*. Algo que Stanislavski buscava através de atuações no palco, mas que agora seria possível através do cinema, segundo o realizador. Vertov afirma que o encenador russo buscava obter, por outros meios, o comportamento natural da pessoa no palco. Ou seja, penetrar na personalidade de outro indivíduo. Já no Cine-Olho, a pessoa *mostrava-se* de forma natural.

Vertov traz, dentro de seus filmes e em seus escritos, questões que serão

²¹⁸ *Ibidem*

²¹⁹ GRANJA, 1981, pág. 52 (Para dissertar sobre este tema, Vertov cita uma discussão com um interlocutor não citado, que duvidaria das possibilidades de se filmar o “homem vivo”, mas é convencido pelos exemplos dos depoimentos.)

²²⁰ *Ibidem*, págs. 50 e 51 (A tradução é para o português de Portugal, por isso algumas diferenças no idioma)

essenciais para a história do documentário, como os processos de subjetivação e protagonismo das pessoas filmadas. Ao questionar a interpretação de atores, ele busca uma interpenetração da obra de arte na vida e uma realização fílmica que se daria “junto” aos elementos participantes, como os personagens filmados. Para ele, “a verdade é o fim, o cine-olho o meio”. Este cinema não é nem uma tentativa de mimetizar o real, nem de construção de uma outra realidade diegética totalmente exterior ao mundo. Para o soviético, o cinema e suas expansões dos sentidos humanos era uma linguagem privilegiada para tentar representar/registrar a complexidade da vida. A montagem, que constrói significações a partir de contrastes, intervalos, oposições e relações, a presença do *homem vivo* em seu desenvolvimento na tela, em suas vozes constituintes do produto fílmico... todos estes são recursos que tentam contemplar a diversidade de sentidos que nos envolvem.

Tal foi a contribuição do cinema soviético, que a relação entre cinema e política dificilmente pode ser pensada, hoje, sem as suas referências. Mas, para nos aprofundarmos nesta influência, devemos compreender que não se tratava apenas de uma propagação de conteúdos de esquerda, nem tampouco de uma revolução estética que se basta em suas inovações formalistas. Vertov, Medvedkine e outros operaram mudanças e proposições estéticas/políticas, representando o que Brecht chamou de “refuncionalização” e Benjamin de “autor como produtor”, ou seja: experimentações artísticas que alteram a linguagem, em favor de transformações nos meios de produção intelectuais, em paralelo às transformações da sociedade como um todo. Em Vertov e Medvedkine, podemos fazer esta aproximação ao falar das imagens coletivas, do corpo-a-corpo com os sujeitos filmados, das trocas e diálogos com personagens e/ou espectadores, da construção dialética de imagens, da subjetivação de indivíduos registrados pela câmera, além da horizontalização da realização fílmica e da maior organicidade da cadeia de produção (como no Cine-Trem).

Esta geração revolucionou (como realização fílmica e como proposta estética e teórica) a relação da vida em movimento com as imagens em movimento. Vertov parafraseia Engels ao dizer que “não há síntese sem dialética”.²²¹ Esta preocupação está em todo o cinema construtivista soviético, mas ao falarmos da escolha do documentário,

²²¹ VERTOV (entrevista dada a Vasco Granja) In GRANJA, 1981, pág. 68

estamos pensando sobre estes processos partir de outros tipos de procedimentos. Ao eliminar a narrativa dramática e a atuação, Vertov acreditava que as imagens do real, organizadas a partir do poder da montagem, poderiam produzir sentidos que representariam melhor o povo, o cotidiano, os conflitos do real. O documentário, depois de Vertov e sua geração, buscará captar isso através de diferentes métodos. Mas a relação entre cinema e política não poderia mais ser a mais a mesma.

O cinema soviético trabalhou claramente no campo da experimentação, no sentido mais laboratorial que o termo “experimental” pode ter. Kulechov, originário das artes plásticas, já havia realizado experiências com a montagem que inspiraram a geração construtivista russa no cinema e outras artes. Serguei Eisenstein utiliza referências que vão do teatro de atrações (do mesmo gênero dos ambientes do primeiro cinema) aos ideogramas japoneses. A produção é de uma montagem intelectual construtora de sentido em seu choque dialético das diferentes imagens. As disputas de ideias entre Eisenstein e Vertov marcam o período. O primeiro, com relevante influência de suas origens nas artes dramáticas, se valia de narrativas consideradas importantes para a revolução, como em *Outubro*, *Encouraçado Potemkin* e *Greve*, se valendo da interpretação de personagens e da síntese entre seus planos. Já o segundo condenava, por princípios éticos e estéticos, o uso de atores. Para ele, a construção de um cinema revolucionário, contraponto ao cinema burguês ocidental, deveria passar pela filmagem do “homem vivo”.

Vertov iniciou-se como um artista experimental do som, uma influência para o posterior pensamento sobre a montagem cinematográfica, mas a atuação nos cinejornais o leva a propor possibilidades de trabalho com as imagens do mundo. Portanto, para ele, as imagens captadas através do Cine-Olho e a expressão do homem vivo em sua imagem e fala são elementos potencialmente revolucionários, transformadores. O pós-guerra traria novas rupturas na relação entre a câmera e o mundo, mas podemos considerar o cinema soviético e o Construtivismo Russo como uma das importantes conclusões de um ciclo que envolveu o cinema, os sujeitos sociais e as transformações da modernidade.

Para compreender o cinema soviético é importante levar em conta a política de Estado em relação às artes, no período. O incentivo dado pelo Governo (especialmente na figura de Lênin) aos projetos cinematográficos permitiu um campo de relevantes

contribuições estéticas, fato sempre lembrado e saudado por realizadores como Eisenstein e Vertov (ainda que Lênin tenha feita ressalvas em relação à experimentação: “(...) há quem se apaixone demasiado pela experimentação; ao lado de coisas sérias despendem-se muitos esforços e meios com futilidades”)²²².

No entanto, as discussões de temas sobre a arte, o Estado, a autonomia e a produção artística proletária estiveram longe de um consenso na URSS. Em 1917, ano da revolução, são criados os *Proletkults* (“*proletarskaia kultura*” - cultura proletária), tendo como o seu principal mentor e pensador, Alexander Bogdanov. O seu objetivo era “propagar uma cultura de origem proletária, que viesse dos próprios operários, constituindo, desse modo, a superestrutura que fortalecesse a ideologia soviética”. Junto a isso, defendiam que a arte deveria “ser fundada no coletivismo trabalhista” e que o proletariado deveria “manifestar o máximo possível de energia de classe, da espontaneidade e da inteligência revolucionário-socialista no processo artístico”. A sua estrutura baseava-se em núcleos artísticos, produtores especialmente de teatro e literatura, com uma organização autônoma ao Estado soviético e ao Partido Bolchevique. Foi através do *Proletkult* que Eisenstein dirigiu os seus primeiros trabalhos teatrais, tomou contato com o dramaturgo e teórico Vsevolod Meyerhold e teve as primeiras ideias que mais tarde aplicaria ao cinema, na montagem de atrações²²³.

Tais concepções provocaram reações discordantes entre os dirigentes bolcheviques. Segundo Renato Pereira, “a questão da independência face ao Partido e ao Estado contrariava as teses leninistas que conferiam ao primeiro o papel de dirigente das massa proletárias na tomada e manutenção do poder político”²²⁴. Na segunda conferência do *Proletkult*, em 1920, Lênin escreve um plano de resolução onde afirmava serem “falsas no plano teórico e nocivas no plano prático, todas as tentativas de inventar uma cultura particular, de isolamento no interior de suas organizações especializadas”²²⁵.

Ao mesmo tempo, ele e outros dirigentes rejeitavam a concepção de uma “cultura proletária”. Em sua resolução, Lênin fala que...

²²² Carta de Lênin a Clara Zetkin. *Apud* PEREIRA, Renato Pignatari. “Eisenstein: o cineasta da revolução”. *In Klepsidra/ Revista Virtual de História*. Vol. 9, 2001, pág. 5. Disponível em <http://www.klepsidra.net/klepsidra9/eisenstein.html>. Consultado em 09/07/2014.

²²³ PEREIRA, 2001

²²⁴ *Ibidem, Ibidem*

²²⁵ *Apud* PEREIRA, 2001

o marxismo adquiriu uma importância histórica, enquanto ideologia do proletariado revolucionário pelo fato de, longe de rejeitar as maiores conquistas da época burguesa - bem ao contrário - ter assimilado e repensado tudo o que havia de precioso no pensamento e na cultura humana (...)²²⁶

Para Lênin e Trotsky, após a Revolução Russa o proletariado necessitava ainda da orientação da antiga burguesia em termos de conhecimento, política e artes. Lênin, em *Quê fazer?* diz que “a consciência política de classe não pode ser levada ao operário senão do exterior, isto é, do exterior da luta econômica, do exterior das relações entre operários e patrões”²²⁷. Trotsky não acreditava em uma “arte operária”, que considerava inferior devido à posição subalterna em que o proletariado sempre esteve submetido. Em *Literatura e revolução*, ao falar sobretudo sobre as poesias operárias, afirmava que “(...) arte mal feita não é arte e, em consequência, os trabalhadores não precisam dela”. Portanto, para ele, “seria absurdo concluir que os operários não necessitam da técnica da arte burguesa.”²²⁸ Posição que possui diferenças em relação a de Walter Benjamin, ao analisar a participação proletária na imprensa em “O autor como produtor”.

A crítica em relação ao *Proletkult* levou à extinção do projeto, nos anos 1920, num contexto de maior centralização do partido, em detrimento do protagonismo de experiências mais autonomistas, como os *soviets*²²⁹. Em relação ao cinema, o período artístico mais fértil do Governo Lênin interrompeu-se com a chegada do stalinismo e a imposição estatal do Realismo Socialista, que atingiu todas as artes e produtos culturais, a partir dos anos 1930 (mesmo que tenham permanecido experiências importantes como o Cine-Trem). Diferente do Construtivismo Russo, relacionado aos movimentos de vanguarda e à experimentação estética, o Realismo Socialista buscava uma arte em consonância mais direta com a propaganda soviética, se valendo de representações figurativas sobre a qualidade de vida do povo da U.R.S.S, mostrando, também, o culto aos líderes²³⁰. Para Weverton Aguiar, no cinema “destaca-se na nova estética a

²²⁶ Apud PEREIRA, 2001

²²⁷ LENIN, Wladimir Ilitch. *Quê Fazer?* São Paulo: Hucitec, 1978. pág. 68.

²²⁸ TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. pág. 177.

²²⁹ Sobre a perda de poder dos *soviets*, ler mais em *A Revolução Russa*, de Maurício Tragtenberg (São Paulo: Editora UNESP, 1990).

²³⁰ Embora, de forma geral, a maior parte da cinematografia do período (como a de Sergei Vasilyev) tenha refletivo mais diretamente as diretrizes estéticas do partido do Estado, pode-se destacar, duas décadas

representação do povo soviético como herói coletivo, a importância do trabalho para a construção de uma nova sociedade”, a presença de biografias de grandes líderes, além do uso uma montagem clássica, de matriz em Griffith²³¹.

2.5- História, cinema e montagem

A montagem cinematográfica e, mais especificamente, o cinema soviético, assim como a prática de montagem dadaísta, são algumas das referências para Walter Benjamin formular o seu “princípio de montagem”.²³² Davison Diniz acredita que este recurso da linguagem cinematográfica é tomado por Benjamin por ele também elege a montagem como forma de choque.²³³ O que caracterizaria a montagem, neste sentido, é o conflito entre dois pedaços, que se opõem um ao outro. Citando Eisenstein, “montagem é conflito”²³⁴.

O Dadaísmo, para Benjamin, tentou produzir efeitos que o público procuraria posteriormente na arte cinematográfica.²³⁵ Os dadaístas, com a sua colagem de elementos diversos, havia favorecido a demanda pelo cinema, que baseia-se “na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador”. Para Benjamin, “mal o espectador percebe uma imagem (de um filme), ela não é mais a mesma”, característica que impede a contemplação e privilegia a “distração”. Portanto, “a associação de ideias

depois, a presença da figura mais inventiva de Mikhail Kalozov. Ele realizou filmes ficcionais como Quando voam as cegonhas (Letyat Zhuravli, 1957, 97 minutos), sobre os efeitos da Segunda Guerra e Soy Cuba (1964, 141 minutos), uma co-produção com o país caribenho a respeito dos antecedentes da revolução de 1959, se valendo do virtuosismo técnico na direção de fotografia, assinada por Sergei Urevsk.

O documentário *Soy Cuba: o Mamute Siberiano*, de Vicente Ferraz (2005, 90 minutos) mostra o processo sinuoso de realização do filme de Kalozov, desde o grande projeto de parceria entre os dois países, passando por seu fracasso na ilha pela crítica a uma visão estereotipada, até a redescoberta mais recente dos críticos e cineastas, que chamaram a atenção para as suas contribuições estéticas. O documentário de Ferraz está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dFxlEsq7IU>.

²³¹ AGUIAR, Weverton Alexander. “O Realismo Socialista no cinema: o cinema como forma de difusão do ideal stalinista”. In *Anais do 7º Seminário de Pesquisa em Arte da Faculdade de Artes do Paraná*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012. pág. 202.

²³² DINIZ, Davison. “Walter Benjamin: uma narrativa poética do histórico”. In *Cadernos Benjaminianos* (n.1). Belo Horizonte: Faculdade de Letras-UFMG, 2009. págs. 10 a 13. Disponível em

[Http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/05%20Davidson%20de%20Oliveira%20Diniz.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/05%20Davidson%20de%20Oliveira%20Diniz.pdf)

²³³ *Ibidem*, pág. 14

²³⁴ EINSTEIN, Serguei. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. págs 176 e 177. Apud DINIZ, 2009, pág. 14

²³⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In BENJAMIN, 2012, pág. 206

do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem”, definindo “o efeito de choque provocado pelo cinema”.²³⁶

Willian Bolle classifica o trabalho do livro *Passagens*, de Benjamin, como “uma montagem de imagens dialéticas”. Ele sublinha a importância da montagem cinematográfica como inspiração para o método utilizado pelo autor, onde o “choque” de imagens (através de sua escrita), constitui a dialética de seu desenvolvimento teórico. Um bom exemplo desta concepção seria o recurso da fusão, onde duas ou mais imagens se sobrepõem, através da montagem, na tela de cinema.²³⁷

Benjamin se interessa pelas relações dialéticas e dimensionais da imagem na história. O autor não nega o devir, a mudança. Mas, o “ocorrido” só se torna conhecível como imagem, que se atualiza no “agora”, na nossa experiência de cá. Benjamin tenta, portanto, compreender uma imagem que é “dialética na imobilidade”²³⁸, como afirma em *Passagens* ou um “devir como ser”²³⁹, como interpreta Rudolf Tiedman, na introdução do mesmo livro. É o movimento da história fixado em sua imagem, o instante que torna visível o devir e a dialética. No lugar de uma história geral inalcançável, que obriga-nos a aceitar seu fluxo inevitável, ele propõe uma “interrupção” crítica, anti-contemplativa. Portanto, se revelam nesta imagem a eternidade viva do “agora”; a “centelha do acaso”²⁴⁰, a multidimensionalidade dos movimentos e elementos do mundo, captados em seu instante. Na leitura histórica, a partir dessa imagem, “o que interessa” para Benjamin não são os “grandes contrastes” e sim os “contrastos dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances”²⁴¹. Sobre os objetivos de seu projeto teórico, ele diz (citando Borchardt): “educar em nós o *medium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas”.²⁴²

Se Benjamin ressalta a importância das imagens na história, ele chama a atenção, também, para as relações constituídas entre elas, organizadas através da montagem. Não

²³⁶ *Ibidem*, pág. 207

²³⁷ BOLLE, Willian. *Fisiognomia da metrópole moderna*. Págs. 98 e 99 *Apud* DINIZ, 2009. págs. 13 e 14

²³⁸ BENJAMIN, 2006, pág. 504

²³⁹ TIEDEMANN, Rudolf, *In* BENJAMIN, 2006 (Introdução). pág 29

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. 2012, pág. 111

²⁴⁰ *Ibidem*, pág. 100

²⁴¹ *Idem*, 2006, pág. 501

²⁴² BORCHARDT, Rudolf. *Epilegomena zu Dante*. (vol. I) págs. 56-57. Einleitung in die Vita Nova: Berlin, 1923. *Apud* BENJAMIN, 2006, pág. 500

basta apenas olhar as imagens. A montagem possibilita a reorganização, atualização e resignificação da história, retirando-lhe o distanciamento de uma narrativa acabada e generalista. Como método de trabalho, propõe algo análogo à “fissão nuclear”, onde liberaria-se “as forças gigantescas da história que ficaram presas no era uma vez’ da narrativa histórica clássica.”²⁴³

Da história, Benjamin busca “resíduos”, “farrapos”²⁴⁴. E, para fazer justiça a estas ruínas²⁴⁵, ele defende não “inventariá-las”, mas “utilizá-las”²⁴⁶. Esta “utilização” se exemplifica na escrita de seu projeto *Passagens*. O autor disserta sobre o seu método, assim como o aplica em seu livro inacabado e fragmentado, repleto de recortes, anotações livres, citações e imagens literárias. O “princípio de montagem” é explicitado desta forma:

(...) de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isso é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal na estrutura do comentário. Resíduos da história.²⁴⁷

Ao lermos estas palavras, poderíamos imaginar algo como a montadora Elisabeta Svilova cortando os seus fotogramas, como é mostrado, metalinguisticamente, em *O homem com uma câmera*. Como na montagem cinematográfica, o sujeito histórico não deveria conformar-se com o mero inventário ou sucessão de imagens, documentos e fatos, típicos do naturalismo histórico, onde as imagens e a história são algo externos a nós.

Ao ler Benjamin, pode-se notar que “resíduos”, “farrapos”, “ruínas” e “fragmentos” são palavras recorrentes. Os caminhos do processo civilizatório, os horrores da guerra e a ascensão nazi-fascista, a qual ele foi vítima²⁴⁸, levaram-no a afirmar que

²⁴³ BENJAMIN, 2006, pág. 505

²⁴⁴ *Ibidem*, pág. 501

²⁴⁵ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. 2012, págs. 245 e 246

²⁴⁶ *Idem*, 2006, pág. 501

²⁴⁷ *Ibidem*, pág. 501

²⁴⁸ Judeu e comunista, Benjamin foi naturalmente perseguido pelo nazismo, tentando empreender uma

todo documento de cultura é um documento da barbárie ²⁴⁹. Por isso, o que teríamos acesso, num processo onde os “ventos” do evolucionismo e da guerra nos impedem que paremos e olhemos para trás, são os restos, os cacos: estes seriam, para ele, os nossos documentos. No entanto, Benjamin propõe que não colecionemos estas ruínas, nem permitamos que elas se sucedam, numa história sem volta, que segue a trilha de um progresso linear. Os sujeitos, frente às ruínas, deveriam “utilizá-las”, montá-las, resignificá-las, construindo uma contra-história, fazendo saltar o passado congelado (e fechado) para fora do contínuo histórico²⁵⁰.

O dilema do sujeito dentro do processo histórico encontrou a sua alegoria definitiva no último texto de Benjamin: “Sobre o conceito de história”, de 1940. O momento vivido durante a sua escrita sintetiza todos estes impasses. A Alemanha estava no auge do regime nazista, com seus ideais grandiosos de desenvolvimento. Benjamin estava, naquele momento, exilado e em fuga do totalitarismo e da perseguição aos judeus. No artigo, ele afirma que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção é regra”. Ao mesmo tempo, escrevia também sob a influência do pacto entre Hitler e Stalin em 1939, momento de desilusão em relação ao regime soviético.

É na tese de número nove, de “Sobre o conceito de história”, que se localiza a alegoria mais representativa da imagem dialética e suas questões sobre os dilemas da modernidade:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-la. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos de progresso.²⁵¹

fracassada fuga, que culminou em sua desistência e suicídio.

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In BENJAMIN, 2012, pág. 244

²⁵⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Fapesp/Unicamp, 1994. pág. 12

²⁵¹ BENJAMIN, 2012, págs. 245 e 246

O anjo é a síntese do dilema existencial da teoria benjaminiana e, ao mesmo tempo, surge como imagem de seu método. Ele está nas ruínas de um Estado de exceção, que o vento do progresso impede qualquer pausa. Se trata de um anjo, pois transcende um processo que é posto como inevitável. Ele pode ser visto, também, como representação da imagem e da possibilidade de uma iluminação profana (às avessas). Se a história se coloca como fantasmagoria, é preciso negá-la e permitir sua mudança, o seu desvio e a sua reinvenção.

Na palavra “documentário” há a presença etimológica do termo “documento”. A produção documental se caracteriza, entre outras coisas, por seus “índices”, pelos sinais materiais que imprime no filme, como rastros de uma fuga, provas de um crime (ou “autos do processo da história”, como prefere Benjamin²⁵²). Embora o cinema ficcional também seja um documento, o documentário tem como material os fenômenos, os personagens e as coisas já existentes no mundo, captados em sua materialidade sensível, visível e indicial. Portanto, os documentaristas sempre estão procurando rastros do que já se passou, e/ou registrando o agora, que se imprime como rastro para o vir-a-ser da leitura histórica. No princípio de montagem, aplicado ao cinema, organizam-se estas imagens, estes rastros e ruínas, construindo-se um novo discurso.

Estes “índices”, para Benjamin, não são apenas sinais do que passou. Em suas palavras: “o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a determinada época, mas sobretudo que elas só se tornam legíveis numa determinada época”. Não trata-se, portanto, de resíduos sobreviventes de algo morto, como fósseis anacrônicos de uma era desconhecida. A imagem dialética se configura na relação sincrônica entre o “ocorrido” (ou “sido”) e o “agora”, “pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética- não de natureza temporal, mas imagética.” Assim, Benjamin conclui que “somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura”.²⁵³

²⁵² *Ibidem*, pág. 189

²⁵³ BENJAMIN, 2006, pág. 73

O documentário descobre, reúne, remonta, ao mesmo tempo em que produz estes índices. As proposições de Benjamins não são parte de uma metodologia neutra, nem mesmo de uma visão relativista da história. Seu intento baseia-se nas possibilidades de atuação da classe oprimida e combatente como “sujeito do conhecimento histórico”.²⁵⁴ A possibilidade ativa de remontar, do ponto de vista dos vencidos, os fragmentos da história e de negar a narrativa generalista posta como caminho único, configura-se, também no documentário militante, como uma política das imagens.

2.6- O pós-guerra: uma transição

Na primeira metade do século XX, duas tendências antagônicas debateram em torno da defesa daquilo que consideram, cada qual, ser a especificidade da linguagem cinematográfica: de um lado, estava a construção do sentido através da montagem, das contraposições e justaposições de planos e do interesse em afetar os sentidos e o pensamento do espectador. Esta primeira tendência é representada pelo cinema soviético (e, no caso do documentário, em Vertov) e, em parte, à montagem clássica do cinema ficcional, fundada por Griffith. Do outro lado da discussão está a escolha de um cinema realista, produzido através do contato direto entre a câmera e o mundo, em sua objetividade, simplificação e unidade filmica na duração da tomada, com a utilização de procedimentos como o plano-sequência e a profundidade de campo. A esta segunda tendência, podemos apontar as reflexões do crítico André Bazin sobre o Neo-Realismo italiano; muitos documentários, cinemas ficcionais modernos, como o de Orson Welles, além de textos e procedimentos estéticos dos realizadores neo-realistas.

É importante ressaltar que há, tanto entre os neo-realistas, como na vertente vertoviana soviética, uma série de preocupações sociais e o interesse em representar o mundo. O Neo-Realismo se interessava pela experiência atual, pelo fato, pelo corpo-a-corpo com o mundo, pela duração da ação no tempo, na tomada (plano-sequência) e por uma complexidade de elementos que se sobrepõem, se encerrando no próprio plano (profundidade de campo). Ele acreditava no corpo em relação direta com a situação filmada, na mão que segura a câmera e numa percepção muito mais próxima do olho humano. Vertov e os seus companheiros do *Soviet Troish* consideravam o olho

²⁵⁴ *Idem*, 2012, pág. 248

insuficiente para esta representação da totalidade do mundo, ficando à cargo da montagem dar conta da complexidade dialética do real e do cérebro do espectador, a construção de sentido, a partir da síntese entre planos diferentes.

É verdade que este debate marcará o cinema como um todo, tanto no campo ficcional, como no campo documental. Porém, nos interessa mais especificamente, aqui, as importantes implicações para o documentário social/político/militante e para a relação das imagens cinematográficas com a história. O cinema militante utiliza, até os dias de hoje, a montagem como organizadora de asserções políticas, ou mesmo de contraposições dialéticas sobre a realidade. Ao mesmo tempo, o Neo-Realismo e a saída dos estúdios para a rua, o contato direto com a atualidade das situações e o apreço pelas relações da câmera com o real marcarão profundamente um documentário independente e/ou militante nas décadas seguintes.

Estes filmes feitos no pós-guerra eram realizados com câmeras mais leves e acessíveis, numa presença física dentro dos conflitos. Além disso, as contribuições do Neo-Realismo produziram influências diretas no Novo Cinema Latino-Americano, no Cinema Novo Brasileiro e nos precursores do documentário brasileiro moderno, modificando e criando novas possibilidades para a experiência cinematográfica e seus embates com o mundo.

Para compreender melhor as transformações estéticas e políticas trazidas no cinema neo-realista, cabe voltar brevemente ao pensamento crítico de André Bazin, que, com sua crítica, forneceu uma das principais bases teóricas do realismo cinematográfico. Para Ismail Xavier, a questão central de Bazin é a “vocação realista do cinema”. Esta característica não representaria a “veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas, na verdade, “uma *forma* de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações.”²⁵⁵

Bazin acreditava que a “especificidade cinematográfica” estava no “respeito fotográfico da unidade do tempo”²⁵⁶. Bazin separava os cineastas em dois grupos: aqueles que “acreditam na imagem e os que acreditam na realidade”. Por “imagem”, ele entende “tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada”. Ou seja:

²⁵⁵ XAVIER, Ismail *In* BAZIN, André. *O cinema: ensaios* (Introdução) São Paulo: Brasiliense, 1991. pág. 10

²⁵⁶ BAZIN, André. “O cinema e a exploração”. *In* BAZIN, 1991. pág. 59

“a criação de um sentido que as imagens não contém objetivamente e que procede unicamente de suas relações”²⁵⁷ (montagem). Para Bazin, a montagem não “mostra” o acontecimento, mas “alude” a ele. Nela, a significação do filme estaria muito mais “na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles”²⁵⁸. Já no plano-sequência, haveria a presença objetiva da coisa representada.

Embora o Neo-Realismo seja, para o crítico, uma síntese de tudo o que ele considera como “específico filmico”, Bazin nega uma linearidade estilística rígida, percebendo elementos da “vocação realista” em diferentes filmes e movimentos anteriores. Por isso, ele devota um interesse especial ao documentário da primeira metade do século XX. Um plano-sequência de *Nanook, o esquimó*²⁵⁹, de Robert Flaherty (*Nanook of the North*, 1922, 78 minutos) considerado um dos primeiros filmes do campo documental, é um exemplo da unidade física da ação diante da câmera. Ao refletir sobre a presença da câmera de Flaherty, Bazin afirma: “diante de Nanook caçando a foca, é a relação entre Nanook e o animal, a amplitude real da espera”. O realizador se limitaria “a nos *mostrar* a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem”, que se configuraria como “seu verdadeiro objeto”. Portanto, esse objeto só admitiria, “um único plano”.²⁶⁰

Bazin ressalta as qualidades dos filmes de exploração e viagem, realizados nos próprios locais, com personagens reais, como em *Nanook* e *L’eternel silence*, de G. Pointing, (de 1920, sobre a exploração do Pólo Sul, pelo Capitão Scott), em oposição aos documentários reconstituídos em estúdio, como *Epopéia Trágica* (sobre o mesmo fato de *L’eternel silence*). Os filmes de exploração, que tiveram grande sucesso nos anos 20, para o autor teriam entrado em decadência nos anos 30 e 40, por seu apelo ao absurdo. Contudo, segundo Bazin, o fim da Segunda Guerra assistiu “a um retorno evidente à autenticidade documentária”, onde os filmes se deixaram influenciar pelo “caráter da exploração moderna”, pretendendo ser, quase sempre, “científicos e etnográficos”.²⁶¹ Este interesse pelo realismo e a linguagem documentarizante é, para, Bazin, a exigência de um público que quer crer no que está vendo, influenciados pelo

²⁵⁷ *Ibidem*, pág. 67

²⁵⁸ *Ibidem*, pág. 68

²⁵⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=XZLROkFqG-k>

²⁶⁰ *Ibidem*, pág. 69

²⁶¹ *Ibidem*, págs. 33 a 35

acesso a outros meios de informação, como a imprensa, o rádio e o livro.²⁶²

A Itália destruída pela Segunda Guerra é o terreno onde o Neo-Realismo nasce e onde, para Bazin, a inteligência cinematográfica era a mais aguda naquele período. No país daquele pós-guerra, e pós-liberação, os filmes apresentariam “uma valor documental excepcional”. A “natural aderência à atualidade” se justificava “interiormente”, segundo o autor, “por uma adesão espiritual à época”.²⁶³ Bazin ressalta que vários dos elementos importantes para o surgimento do Neo-Realismo já existiam antes do fim da guerra: “homens, técnicas e tendências estéticas”²⁶⁴. Ele lembra que o fascismo permitiu relativa liberdade artística e equipou bem muitos dos seus estúdios, sendo um processo formador de alguns dos realizadores neo-realistas.²⁶⁵ Mas, “somente a conjuntura histórica, social e econômica” da liberação italiana, “precipitou repentinamente uma síntese na qual se introduziam (...) elementos originais”.

Os principais temas do cinema italiano no pós-guerra eram, exatamente, a resistência armada ao fascismo e a Liberação²⁶⁶. Entre as ruínas, soldados, guerrilheiros, crianças, prostitutas, operários, pescadores e outros personagens formavam o amálgama de uma Itália ferida e miserável, que tentava renascer.

Mas, de forma diferente do cinema francês, o cinema neo-realista não retratou a Resistência como fato histórico do passado. Na França, como lembra Bazin, a Resistência logo se tornou lenda e não era “mais do que uma história”. Com a saída dos nazistas, a vida lá recomeçava. De forma oposta, na Itália, a Liberação não significou tempos de paz e liberdade, mas “revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social”. Ou seja, “se deu lentamente, ao longo de meses intermináveis”. Filmes como *Paisá*, feito por Rossellini²⁶⁷ (coletânea de pequenas histórias, após os efeitos da Liberação), não eram produtos da memória de um passado enterrado, mas imagens de uma conturbada e violenta atualidade encarada pela câmera, no momento presente. Este filmes se aproximavam da linguagem literária do relato e da reportagem social²⁶⁸,

²⁶² *Ibidem*, pág. 35

²⁶³ BAZIN, André. “O realismo cinematográfico e a escola italiana na liberação”. In BAZIN, 1991. pág. 238

²⁶⁴ *Ibidem*, pág. 236

²⁶⁵ *Ibidem*, pág. 234

²⁶⁶ *Ibidem*, pág. 236

²⁶⁷ *Ibidem*, págs. 236 e 237.

²⁶⁸ BAZIN, 1991, pág. 241 e 247

conforme acreditava Bazin.

A atualidade em captar a história ainda em curso (que o autor chama de “imagem-fato”)²⁶⁹, em meio às suas contradições e problemas, junto a procedimentos técnicos como o improviso, os atores naturais, as câmeras em locação e o eventual uso de imagens documentais, aproximam o Neo-Realismo do documentário. Esta relação é feita por Bazin e outros teóricos do cinema. Ainda que os mais conhecidos filmes do período sejam ficcionais, autores neo-realistas e críticos apontam o início do movimento em alguns filmes documentários. Rossellini, por exemplo, cita este pioneirismo em *La nave bianca*, feito pelo próprio diretor, ainda durante a guerra²⁷⁰. Mesmo admitindo que esta questão é controversa (Visconti desconsidera os documentários de guerra de Rossellini, atribuindo-os à “propaganda fascista”)²⁷¹, é importante lembrar o fato de que filmes ficcionais como *Roma cidade aberta*²⁷², de Rossellini (1945, 103 minutos) e *La terra trema*²⁷³ (1948, 160 minutos) de Luchino Visconti, tiveram sua origem em projetos inicialmente documentais.

Como já vimos, desde a década de 10 grupos independentes utilizaram o cinema como arma das lutas sociais, da afirmação identitária, da denúncia e da produção de discursos destoantes em relação à indústria. Mas o Neo-Realismo deve também ser reconhecido com um marco importante, que divide o cinema do século XX. Ele influenciou diferentes gerações que o precederam, de realizadores que partiriam às ruas com as suas câmeras, interessados numa produção independente sobre os conflitos do mundo. Portanto, a cinematografia italiana do período adotou uma série de táticas cinematográficas que modificaram, de forma inseparável, tanto a estética, como a política do cinema.

Cesare Zavattini, roteirista, teórico e um dos mentores do movimento, falava que a câmera, no Neo-Realismo, “deixaria de lado um esquema já preestabelecido para movimentar-se de acordo com seu contato direto com a vida.” Para explicar o seu

²⁶⁹ *Ibidem*, pág. 253

²⁷⁰ ROSSELLINI, Roberto. *Apud* FABRIS, Mariarosario. “Neo-realismo italiano”. In MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2008. pág. 199

²⁷¹ VISCONTI, Luchino. *Apud* FABRIS, Mariarosario. “Neo-realismo italiano”. In MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2008. pág. 199

²⁷² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=va1aLwjMpNo>

²⁷³ FABRIS, Mariarosario. “Neo-realismo italiano”. In MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2008. pág. 195

conceito de *pedinamento* (estar no encaço de alguém), ele diz:

Quando eu falava do *pedinamento*, dizia que era necessário sair do argumento “pensado antes” para entrar no argumento “pensado durante”. O durante não significava fazer um outro tipo de argumento, mas um **outro tipo de vida** (grifo meu). Estava expressa claramente a necessidade de uma total, revolucionária maneira de viver, porque minha maneira de viver naquele momento, que é a maneira de viver da sociedade burguesa, capitalista, era uma maneira de viver por pessoa mediada, por conceitos, por isso cada um podia perfeitamente formular hipóteses sobre os outros e estudá-los ficando fechado em seu quarto, enquanto, ao contrário, era necessário ir conhecê-lo, e esse não era somente um sentimento cristão, era o sentimento de uma sociabilidade ativa, operante, real, uma mudança, portanto total, de relações.²⁷⁴

As filmagens em locações, a atualidade dos temas e os roteiros abertos eram, mesmo que com condições precárias de realização, a entrega à instabilidade e imprevisibilidade do mundo, num princípio onde o que importava era ver, conhecer e se relacionar com o mundo. Bazin compara a câmera neo-realista a o um “croqui”, a um “esboço”, onde o que interessa é cercar, e examinar o retratado, fazê-lo visível. “Quase tudo é feito a altura dos olhos” e a mão é inseparável do olho, ressalta o autor ²⁷⁵. Mariarosario Fabris também cita a importância da posição da câmera, ao lembrar a “utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não diseca, só registra”²⁷⁶.

A utilização de atores naturais e o uso do improvisado foram recursos importantes durante a formação do movimento neo-realista. Em que se pese o fato de que os atores profissionais nunca foram totalmente descartados (como Ana Magnani, vinda do teatro de variedades e o comediante Aldo Fabrizi, ambos atuando em *Roma, Cidade Aberta*) e que o melodrama tenha sido sempre um “demônio (...) aos quais os cineastas italianos nunca podem resistir completamente”²⁷⁷, a naturalidade neo-realista se contrapunha radicalmente à *mise-en-scène* profissional dos estúdios²⁷⁸.

Vítimas da tormenta, de Vittorio de Sica, se tornou centro das atenções pelo uso

²⁷⁴ ZAVATTINI, *Apud* FABRIS, 2008, pág. 211 e 212

²⁷⁵ BAZIN, 1991, pág. 249

²⁷⁶ FABRIS, 2008, pág. 205

²⁷⁷ BAZIN, 1991, pág. 248

²⁷⁸ *Ibidem*, pág. 240

de verdadeiros meninos em situação de rua. Outra experiência semelhante digna de nota, para Bazin, é *La terra trema*, de Visconti, feito a partir do contato com pescadores sicilianos, onde é tematizada a sua luta contra a exploração econômica. Segundo o crítico francês, ainda que o uso de não-atores remonte aos primórdios do cinema, pela primeira vez os atores foram “perfeitamente integrados aos elementos mais estéticos do filme”. Isso teria se efetivado devido ao histórico de Visconti no teatro, conduzindo-o ao domínio do processo de interpretação e, por sua vez, à experimentação neste campo. No texto “O cinema antropomórfico”, Visconti afirma que foi levado ao cinema pelo “empenho de narrar histórias de homens vivos”²⁷⁹ (mesmo termo usado por Dziga Vertov). Durante a realização do filme, um roteiro aberto tinha seus diálogos escritos com a participação direta dos atores, que representavam, ali, o seu próprio cotidiano e falavam no próprio dialeto siciliano.

Ao analisar o filme de Visconti, Bazin nota que os atores permanecem o tempo necessário dentro de campo, às vezes vários minutos- falam, comem, se deslocam, agindo com naturalidade. “Um pescador enrola um cigarro? Nenhuma elipse nos será concedida, vemos toda a operação (...) Os planos são com frequência fixos, deixando homens e coisas entrarem no quadro e se situarem nele (...)”²⁸⁰

Este respeito à duração do tempo do fato e à naturalidade da atuação que se aproxima da vida cotidiana são características apontadas positivamente por Bazin. Junto a isso, outro elemento importante utilizado em *La terra trema*, segundo o crítico, é o uso da profundidade de campo. Se *Cidadão Kane* teria atingido o “realismo estético”²⁸¹ e “a realidade em sua continuidade sensível” através do uso deste procedimento, o filme de Visconti convivia com os efeitos da profundidade de campo liberto do “aparelho complexo, delicado e atravancador”²⁸² das filmagens em estúdio. Bazin acredita que esta “proeza técnica” de Visconti (perante as limitações dos precários equipamentos em locação) o havia levado não “apenas a renunciar à montagem, mas literalmente a reinventar a decupagem”. Em seus planos, que duram às vezes até quatro minutos, diferentes ações acontecem ao mesmo tempo, se sobrepondo numa captação filmica

²⁷⁹ VISCONTI *apud* FABRIS, 2008, pág. 210

²⁸⁰ BAZIN, André. “La terra trema”. In BAZIN, 1991, págs. 260 e 261

²⁸¹ Ibidem, pág. 259

²⁸² BAZIN, André. “O realismo cinematográfico e a escolha italiana da Liberação”. In BAZIN, 1991, pág. 246

interessada na diversidade de elementos na unidade fílmica do plano²⁸³. Não por acaso, a palavra “plano” pode ser usada tanto para definir a unidade de tempo entre um corte e outro (a tomada), como para nomear o lugar físico, das pessoas, objetos e paisagens dentro de campo, em perspectiva (mais próximo, está em “primeiro plano, mais distante, “em segundo plano” e assim por diante...).

Estes procedimentos de Visconti exemplificam muitas das bases pela quais a teoria de Bazin se assenta. O Neo-Realismo, para o autor, se constitui pelos elementos que caracterizariam o “específico fílmico” desde os Lumière: a fotografia do instante em movimento, a naturalidade dos gestos, sem a “hipertrofia da *mise-en-scène*”²⁸⁴ e o plano-sequência são opções que buscam uma “ciência íntima de sua matéria”²⁸⁵.

A profundidade de campo apareceria, neste contexto, como um espaço aberto às camadas do real, numa relação que não se dá na organização dos planos, mas na multiplicidade construída na unidade (plano-sequência) captada pela câmera. Bazin utiliza o historiador do cinema P. Potoniée para lembrar que, “não foi a descoberta da fotografia e sim a da estereoscopia (introduzida no comércio pouco antes das primeiras experiências da fotografia animada, em 1851) que abriu os olhos dos pesquisadores”, influenciando o nascimento do cinema.²⁸⁶ A estereoscopia consiste em registrar duas vistas de uma cena, com a câmara nas posições correspondentes ao olho esquerdo e direito. Ela é a técnica pioneira de imprimir imagens em verdadeira terceira dimensão, onde o relevo consegue sair do plano da figura²⁸⁷. Poderíamos talvez dizer que os conflitos e demais relações sociais no mundo histórico estão mais próximos da complexidade tridimensional do que da imagem de simples vetores concorrentes, bidimensionais. A fotografia já havia conseguido alcançar a qualidade perspectivista, tão buscada na história da arte. Mesmo que numa superfície bidimensional, a foto teve resultados importantes ao retratar as camadas e a profundidade da realidade. Mas, como acredita Bazin, assim que foi “resolvido o problema das formas”, buscou-se a “expressão

²⁸³ BAZIN, André. “La terra trema”. In BAZIN, 1991, págs. 260 e 261

²⁸⁴ BAZIN, André. “O realismo cinematográfico e a escolha italiana da Liberação.” In BAZIN, 1991, pág. 234

²⁸⁵ BAZIN, André. “La terra trema”. In BAZIN, 1991, pág. 260

²⁸⁶ POTONIÉE, *apud* BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In BAZIN, 1991, pág. 29

²⁸⁷ “Estereoscopia” In Instituto de Física “Gleb Wathagin- Unicamp” (site). Disponível em http://www.ifi.unicamp.br/~lunazzi/prof_lunazzi/Estereoscopia/estere.htm. Consultado em 17 de setembro de 2013.

dramática no instante”. O crítico afirma que o cinema atinge uma “espécie de quarta dimensão psíquica”²⁸⁸, onde junto à imagem, unem-se o movimento e o tempo (numa provável aproximação com as teorias de Albert Einstein).

“A morte não é senão a vitória do tempo”, sentencia Bazin. Deste modo, a imagem fotográfica responderia a “uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo”. Mas o cinema acrescentaria a “consecução do tempo na objetividade fotográfica”. Nele, “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas”, ou seja, o seu movimento pode ser fixado, numa espécie de “múmia da mutação”²⁸⁹. Na duração da unidade fílmica do plano, na multidimensionalidade de elementos da profundidade de campo e na imprevisibilidade do imprevisto, aproximamo-nos do instante, da atualidade da história, através da imagem. Bazin condena a montagem pois vê nela algo externo à realidade captada pela câmera, onde predominaria a retórica e a explicação e o sentido se daria mais pela relação das imagens do que por elas em si.

Ao comentar os filmes neo-realistas, o crítico francês vê neles características pré-revolucionárias, por “recusarem (...) a realidade social da qual se servem”. Mas ele pondera: “antes de ser condenável, o mundo é, simplesmente”.²⁹⁰ O que isso quer dizer? Para ele, antes de fazer proposições sobre a realidade, os filmes gostariam de olhá-la e fazê-la visível. Bazin acreditava que o cinema do pós-guerra era “muito menos político que sociológico”. Naquele instante, onde todos andavam perdidos entre escombros, procurando o seu norte, os cineastas sentiram a necessidade de sair da redoma de vidro do cinema industrial e fazer uma radiografia do seu entorno social. Bazin aponta, portanto, que os filmes pouco dizem respeito à filiação política de seu realizador e a massa raramente é considerada como “força social positiva”. Do povo, interessa mais “mostrar seu caráter destruidor e negativo em relação ao herói: o homem na multidão”.²⁹¹ *Paisá* é uma série de histórias de vida, recortadas em meio ao caos pós-libertação; em *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) o operário e seu filho em busca da bicicleta roubada não formam a epopéia das tradicionais “grandes causas” épicas, mas

²⁸⁸ BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In BAZIN, 1991, pág. 21

²⁸⁹ *Ibidem*, págs. 23 e 24

²⁹⁰ *Ibidem*. “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Libertação”. 1991, pág. 238

²⁹¹ *Ibidem*, págs. 256 e 257 (nota de rodapé n. 3)

dos problemas reais, de trabalhadores no seu dia-a-dia. Estas características nos levam a compreender melhor algumas das tendências percebidas no cinema latino-americano a partir dos anos 50 (que foram influenciados em maior ou menor grau pelo Neo-Realismo): uma abordagem bem mais focada na “denúncia social” e na necessidade de tornar o subdesenvolvimento visível.

O cinema neo-realista pode ser visto como uma importante influência para o cinema militante da segunda metade do século XX. Mas, ele próprio não seria classificado corretamente como cinema militante. A potência política deste movimento não pode ser negada, mas deve ser entendida em sua polissemia. O elemento político mais evidente e que operou as maiores influências emerge de sua técnica e de sua estética é a câmera interessada no mundo, na realidade em seus movimentos e conflitos sociais. Esta característica está inseparavelmente ligada à iniciativa de realização à margem dos estúdios. Como vimos anteriormente, a produção de interesse social fora dos estúdios não é uma novidade histórica, existe desde o início do cinema. Porém, a repercussão mundial do Neo-Realismo fez a produção independente se tornar mais visível, incentivando realizadores em diferentes partes do mundo, inaugurando o que a crítica chamou de cinema moderno.

De certa forma, ainda que o Neo-Realismo seja notadamente autoral, ele também traz algumas relações orgânicas da produção coletiva, já feita por grupos do início do século e retomada em coletivos nos anos 60. Bazin recorda que em quase todos os roteiros do período havia a assinatura de aproximadamente 10 nomes. Neste processo, “a concepção do roteiro italiano se aplica bem a essa paternidade coletiva onde cada um traz uma ideia sem que o diretor do filme se sinta finalmente obrigado a segui-la”²⁹². Numa relação onde o movimento dos relatos era mais importante que o roteiro, o que contava era “o movimento criador, a gênese bem particular das situações”.²⁹³

Ainda que com as particularidades criativas de seus diretores, o cinema italiano no pós-guerra marcou uma realização independente, “de movimento”, onde havia concepções cinematográficas coincidentes e não era incomum vermos os mesmos nomes colaborando e cooperando em filmes diferentes. O processo mais orgânico era uma

²⁹² *Ibidem*, pág. 257 (nota de rodapé n. 6)

²⁹³ *Ibidem*, pág. 249

alternativa à falta de estrutura dos estúdios e, mesmo nos filmes ficcionais, produziram-se ferramentas importantes para a compreensão do documentário e a imagem-câmera perante a realidade.

Mas, embora o Neo-Realismo fosse uma resistência artística tematizadora dos problemas sociais e feito à parte da grande indústria, ele foi, para Mariarosario Fabris, um movimento especialmente cinematográfico, com pouco apoio das organizações de esquerda. Há duas exceções, segundo a autora: o documentário que deu origem *A terra trema* (do comunista Visconti), que recebeu a colaboração do Partido Socialista Italiano e *A Rebelde (Achtung! Banditi!)*, financiado por cooperativas e contribuições populares, recebendo, também, o lucro antecipado das exhibições em países do Leste Europeu.²⁹⁴ Como aponta Fabris, “os cineastas neo-realistas italianos tentavam resistir por conta própria, pois a esquerda não tinha entendido o real alcance político e cultural do fenômeno por eles representado”.²⁹⁵ Mesmo num quadro de sufocamento da produção nacional realizada pelas políticas de Estado, as respostas dos partidos de esquerda se deram no âmbito intelectual, sem perceber, segundo Fabris, que a liberdade só poderia ser alcançada “com o domínio dos meios de produção”.²⁹⁶ O fim do ciclo neo-realista se deu próximo ao encerramento do “período socialmente mais aberto e progressista da recente história da Itália”.²⁹⁷ Após a derrota da Frente Popular nas eleições de 1948, vencida pela Democracia Cristã, vivenciou-se tempos de invasão hollywoodiana, censura e nenhum apoio à produção nacional²⁹⁸.

Contudo, apesar dos movimentos e ciclos serem parte da história do cinema, a rede de diálogos e influências por esta cinematografia se espalha de forma epidêmica, em diferentes locais e realidades- talvez pelas próprias possibilidades da reprodutibilidade técnica, que Benjamin aponta como característica naturalmente política do cinema.

²⁹⁴ FABRIS, “Neo-realismo Italiano” In MASCARELLO, 2008, pág. 195

²⁹⁵ *Ibidem*, pág. 192

²⁹⁶ *Ibidem*, pág. 195

²⁹⁷ LIZZANI, 1976, pág. 30 *Apud* FABRIS, “Neo-realismo Italiano” In MASCARELLO, 2008, pág. 195

²⁹⁸ *Ibidem*, pág. 193

3- América Latina: veias abertas, olhos rasgados

3.1- “Nomear é como tomar posse”

Dentro do debate entre o plano-sequência neo-realista e a montagem soviética, que expomos anteriormente, Glauber Rocha recorre à primeira cena do curta surrealista *Um cão andaluz*, de Buñuel, propondo uma síntese, como lembra José Carlos Avellar. Entre a câmera-olho construtivista e o olho neo-realista, ele diz: “a receita para a síntese Zavattini/ Einsenstein: rasgar o olho ao meio, como Buñel”²⁹⁹. Esta imagem recuperada por Glauber pode muito bem se referir, também, ao cinema latino-americano, a partir da segunda metade do século XX. Frente às transformações por que passava o mundo, o cinema da América Latina foi o retrato de uma terra e de um olhar rasgados por conflitos, em busca de identidades, perpassada por sua multiplicidade cultural, diásporas e luta de classe, onde um cinema se desenvolverá entre influências externas e inovações particulares, gritando antropofagicamente para o mundo uma estética que, segundo Glauber, era originária de nossa fome.

A segunda metade do século XX foi o palco de um turbilhão de transformações políticas e artísticas no mundo. Além das paixões geradas pela bipolaridade EUA- URSS, viu-se a ascensão da contracultura, a emergência de sujeitos e lutas identitárias, levantes armados, o desenvolvimento das tecnologias da comunicação e da informação e a formação de grupos de caráter independente. O trauma com os horrores da Segunda Guerra redundou na Declaração Universal dos Direitos Humanos, a partir da enunciação dos Estados vencedores, colocando os direitos humanos como valor presente contra a barbárie anos depois, ao menos como formulador de discursos. Mas só nas décadas posteriores (anos 1960, 1970 e 1980) a ascensão de lutas como as dos negros; das mulheres; gays, lésbicas; indígenas e grupos organizados da classe trabalhadora pôs nas ruas a necessidade de conquista de direitos civis e sociais.

Dentro das transformações mundiais do período, Eric Hobsbawn afirma que “o Terceiro Mundo agora se tornava o pilar central da esperança dos que ainda acreditavam na revolução social.” Para o historiador, “parecia um vulcão global prestes a entrar em

²⁹⁹ ROCHA, Glauber. “Raíces mexicanas de Benito Alazraki” *In Mapa* (n.3). Salvador, 1958 *Apud* AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. 1995. pág. 34

erupção, um campo sísmico cujos tremores anunciavam os grandes terremotos futuros.”³⁰⁰ O Terceiro Mundo estaria formando “uma zona mundial da revolução- recém realizada, iminente ou possível.” Se o Primeiro Mundo (capitalista) era “politicamente e socialmente estável quando começara a Guerra Fria Global” e o Segundo Mundo (do “socialismo real”) tinha sua seu fogo “abafado pela tampa do poder do partido e da potencial intervenção militar soviética, o Terceiro Mundo era uma terra de incertezas, golpes, resistências e revoluções.”³⁰¹

Os paralelos entre o cinema e a política se tornam, neste período, ainda mais diretos e a relação com organizações de esquerda, mais estreitas. Os debates em torno das estéticas filmicas, de sua relação com a sociedade e também da sua produção de representações, se aprofundam. Movimentos independentes produziram trabalhos relacionados às lutas sociais, de diferentes formas e em diferentes contextos, propondo, também, novas formas estéticas, de realização, circulação e exibição. A América Latina, neste contexto, é uma das protagonistas, sendo foi palco de muitas das principais transformações do cinema da segunda metade do século.

A chegada do colonizador ao continente americano produziu choques que transformaram a história, operando uma mudança do paradigma econômico e geopolítico em dimensões mundiais, inaugurando a sociedade moderna conhecida. O olhar do estrangeiro, portador da linguagem escrita e da hegemonia discursiva, trouxe uma construção imagética a partir do contato com o novo. Mas as representações do colonizador foram definidas no conflito com subjetividades de povos já moradores do continente que viria se chamar América.

No documentário *Brasil no olhar dos viajantes*³⁰², (João Carlos Fortoura/TV Senado, 2013, 118 minutos) a pesquisadora Mariza Veloso³⁰³ afirma: “Nomear é como tomar posse”. A frase contém um elemento material-econômico (a posse) e um simbólico-linguístico (nomear). É verdade que desde a metafísica (“No princípio era o

³⁰⁰ HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: O breve século XX (1914- 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pág. 424

³⁰¹ *Ibidem*, págs. 421 e 422

³⁰² Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=osKRrKmZa6w> e <http://www.youtube.com/watch?v=7kcDaH9qXU0>

³⁰³ Professora de Sociologia da Unb e do Instituto Rio Branco

verbo” “Faça-se a luz. E a luz se fez”), até as escrituras de propriedade, a palavra constitui-se tanto como a definição do que “são” as coisas, como representa uma relação de poder, além de uma forma de colocar “ordem no caos” e apresentar uma criação do “real” e da história. A imagem, por sua vez (como afirma Maria Angélica Madeira³⁰⁴ no mesmo documentário), teria esta capacidade “de classificação, de organização da realidade”.

A subjetividade dos povos ameríndios, com a sua vida e mesmo com a sua resistência política e cultural, construiu uma história bem antes da América ser inventada no processo mercantilista. Mas, a partir do conflito colonial e da dominação bélica e econômica, essas subjetividades já existentes no continente foram “empossadas” pela história oficial, fundadora das narrativas e das engrenagens materiais modernas, erguidas sobre a exploração dos recursos naturais, da produção agrícola e da mão-de-obra do colonizado.

Maria Angélica Madeira lembra que um dos sentidos mais nobres, desde os gregos é o olhar”. “Eles falavam da questão do olhar como espelho.. um reflexo..” Desta forma, Mariza Veloso faz a pergunta: “Quem foi o outro que nos designou desde o começo?” e completa: “Nós tivemos a nossa identidade enquadrada, definida pelo “outro” estrangeiro, desde o nosso nascimento.”

As grandes navegações para a América inauguraram, portanto, uma perspectiva ímpar para o estatuto das imagens. De um lado, os europeus encontraram um mundo até então ausente do mapa e, do outro, os nativos do continente se depararam com seres para eles desconhecidos, surgidos do mar. Do choque, vieram as questões e conflitos de ordem filosófica, religiosa, cultural e econômica e da confluência de relações surge uma América Latina com a sua persistente busca identitária. Como frisou a Professora Maria Angélica Madeira: “uma região de conflitos e perguntas”.

Este amálgama é completado pelo sujeito africano escravizado, trazido ao continente através da força, se tornando a base da força de trabalho escravista da economia colonial, a partir do século XVI até o início do desenvolvimento capitalista dos séculos XVIII e XIX. Para o autor martinicano Édouard Glissant, diferente dos imigrantes europeus (que chegaram com suas tradições, culturas e imagens), os africanos

³⁰⁴ Pesquisadora da Unb e Professora do Instituto Rio Branco

chegaram “despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua”. O “ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que a línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua”. Segundo Glissant, o ser se encontrava, assim, “despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua”. “O que acontece com esse migrante?”, pergunta o autor. “Ele recompõe, através de *rastros/resíduos*, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos.” (...) “O africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de herança pontual. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória”. Dessa forma, a partir dos poderes dos rastros/resíduos que lhe restavam, junto ao choque cultural e a necessidade de expressar uma série de anseios, compôs as suas manifestações culturais, a sua resistência política e a sua arte.

Enquanto na relação do colonizador perante o colonizado uma cultura é inferiorizada em relação a outra, Glissant acredita que “a criouliização exige que os elementos colocados em relação ‘se intervalorem’”³⁰⁵, numa nova configuração cultural, com novas representações e sujeitos, vinda do choque forçado no processo de dominação, no embate entre a dominação e a resistência. Esta relação não apenas produziu a conhecida cultura negra afro-americana, mas também surge como a imagem dialética da formação subjetiva dos povos que aqui viveram e vivem.

Para Glissant, a “criouliização” se difere da “mestiçagem”, pois enquanto “a criouliização é imprevisível”, “poderíamos calcular os efeitos de uma mestiçagem”³⁰⁶. O conceito utilizado (que vem de suas experiências culturais e pesquisas no continente) não serve apenas para falar das culturas de matriz africana, mas surge como referência para pensar “um mundo que se criouliiza”.³⁰⁷

O ser, expressão deste devir, não é um mero encontro genético (uma união de raças) ou miscigenação cultural. Ele é a expressão de um embate, onde a resistência dos povos aparece frente ao processo civilizatório, capitaneado pelo colonizador e cimento da

³⁰⁵ GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. págs. 19 a 22

³⁰⁶ *Ibidem*, pág. 22

³⁰⁷ *Ibidem*, pág. 18

modernidade. A formação identitária deste ser em construção/devir, surge do conflito, da dialética e da violência. Na América Latina, em sua condição histórica de dependência e subdesenvolvimento, encontram-se, talvez, as maiores representações destas lutas, problemas e subjetividades.

Ao analisar as relações de dependência da América Latina subdesenvolvida, o uruguaio Eduardo Galeano afirma (no início dos anos 70): “há dois lados na divisão do trabalho: um em que alguns países especializaram-se em ganhar, e outro em que se especializaram em perder”. Para ele, pelo modelo colonial a que foi submetida, a América Latina “especializou-se em perder” desde a chegada do Europeu, sendo esta condição necessária para o funcionamento macroeconômico mundial. “Nossa derrota sempre esteve implícita da vitória alheia”³⁰⁸, afirma o autor, que lembra, entre outras coisas, da importância do ouro de Minas Gerais para a Revolução Industrial inglesa³⁰⁹ e dos problemas gerados, no Nordeste brasileiro, pelo modelo açucareiro exportador³¹⁰. A América Latina, que ele caracteriza como “região de veias abertas”, teria seu “modo de produção” e “estrutura de classe” “sucessivamente determinados, de fora, por sua incorporação à engrenagem universal do capitalismo”.³¹¹ Mesmo com o fim da colonização oficial e os processos de modernização tardia no século XX a América Latina mantém as mesmas relações de dependência, para Galeano, constituindo o chamado “neocolonialismo”. Isso se daria em políticas econômicas alinhadas aos EUA e a Europa, tanto em governos eleitos democraticamente, como nas intervenções militares apoiadas pelos países mais ricos (especialmente os EUA).

3.2- Filmes e manifestos, imagens e questões

Durante o século XX, muitos movimentos artísticos, incluindo o cinema (que nos interessa especialmente) se orientaram pela crítica a este modelo colonialista e neocolonialista, numa busca política, estética, identitária e imagética, onde pode-se destacar três eixos de temática e linguagem:

³⁰⁸ GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. págs. 13 e 14

³⁰⁹ *Ibidem*, pág. 68

³¹⁰ *Ibidem*, pág. 74

³¹¹ *Ibidem*, pág. 14

1- A busca identitária, na tentativa de construção de uma “auto-imagem”, em oposição à representação do colonizador, percorrendo um processo sinuoso, polissêmico e cercado por contradições;

2- A luta, crítica e denúncia contra os aspectos econômicos e culturais do subdesenvolvimento, da dependência e do colonialismo e do neocolonialismo;

3- a tentativa de construir novos processos culturais e artísticos, indo no sentido contrário da arte comercial, resignificando as relações entre artista, público, circulação, linguagem e política cultural. Com ferramentas que não apenas pretendiam abordar as duas questões anteriores, mas também propor novas experimentações para os meios de produção intelectuais, questionando as suas relações desiguais de poder e do pensamento.

Os séculos de colonização e transições políticas produziram diferentes resistências populares e formações identitárias/subjetivas no campo cultural. Junto a isso, moveram-se, também, lutas políticas por libertação, independência e igualdade social, onde destaca-se o confronto e a construção de diferentes sociabilidades, novas relações políticas e econômicas que fortaleceram a organização popular. Este processo pôde ser visto em toda a história colonial, desde os levantes liderados pelo inca Tupac Amaro, no Peru do século XVI, passando pelo Quilombo dos Palmares e a Revolta dos Alfiates, do Brasil do Século XVIII, chegando à Revolta de Canudos no fim do século XIX e as lutas da Revolução Mexicana e de Sandino, na Nicarágua (no início do século XX).

De forma inseparável às lutas políticas e às afirmações subjetivas, as manifestações da cultura popular se deram como resistência frente aos processos de acultramento e higienização europeizante. O processo imprevisível de culturas locais misturava a busca por raízes e preservação, por um lado e a configuração de novos arranjos a partir das condições objetivas impostas pelos deslocamentos forçados: a escravidão, a catequização e o dilaceramento das unidades culturais, políticas e territoriais dos povos que aqui viviam. Se “nomear era tomar posse” e a auto-imagem dos países latino-americanos se formava a partir de fora (pelo discurso hegemônico e pela coerção física), manifestações como o samba do início do século XX, as religiões afro-

americanas e outras tantas pelo continente formavam contra-imagens, narrativas e espaços de reorganização subjetiva.

As formas de resistência e formação identitária existiram em todo o processo colonial, mas durante o século XX a cultura popular passa a ocupar papel central das discussões intelectuais, ganhando visibilidade em movimentos artísticos e políticos latino-americanos. As formas como estas manifestações se constituíram foram das mais diversas, desde o paternalismo e a idealização popular até a presença fundamental para a afirmação de uma originalidade de nossa arte.

Cineastas do Novo Cinema Latino Americano, como Miguel Littín³¹², além de outros artistas, ressaltam a grande influência do muralismo mexicano dos anos 1920 e 1930, protagonizado por Rivera, Siqueiros e Orozco, dentro deste processo histórico. Influenciado pelo ambiente da Revolução Mexicana e da valorização cultural popular em círculos artísticos, os muralistas produziram uma arte política tanto na temática (buscavam representar uma história visual a partir das lutas sociais, em grandes murais), como na relação direta com a rua, através das intervenções na cidade. Para José Carlos Avellar, o muralismo “ampliou o debate, colocou o problema contra a parede: trocou o quadro fechado numa moldura por um espaço aberto, público, maior ainda que a tela de cinema”. Eles resolveram problemas de enquadramento, iluminação, montagem e construção dramática que os filmes (e não apenas os latino-americanos) só viriam a resolver mais tarde. Este influente movimento é um dos pontos iniciais de um século marcado pela tentativa de afirmação latino-americana, pelos questionamentos culturais no mundo das artes, pelas lutas sociais e pelo protagonismo da cultura popular (estudada, utilizada, resignificada e por vezes romantizada).

No Brasil, a partir do Modernismo dos anos 20, o Movimento Antropofágico se interessou pelos elementos de formação do país, buscando ali novas proposições estéticas, influenciando diferentes artistas durante o século XX (Glauber afirmaria que Oswald de Andrade foi “o maior filósofo brasileiro”³¹³). Não se trata, apenas, da busca por raízes nacionais, mas a tentativa de olhar para os encontros conflituosos da

³¹² LITTIN, Miguel. “Entrevista Miguel Littin”. In *PlumayPincel* Disponível em http://www.plumaypincel.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=56:entrevista-miguel-littin-dawson-isla-10-douglas-huebner-fernando-quilodran. Consultado em 4/12/2013

³¹³ *Apud* VASCONCELLOS, Gilberto. “Réquiem a Oswald”. In *Folha Online*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01119813.htm> Consultado em 03/12/2013

colonização como parte de nossa formação, gerando, a partir disso, produções artísticas e textos-manifestos, configurando-se numa nova proposta estética (ou mesmo política). Oswald de Andrade, mentor intelectual do movimento, afirma que “só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” Ao final de seu Manifesto Antropófago, indica a data no ano de “ 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”³¹⁴. O episódio histórico, acontecido 374 antes, fala dos índios Caetés que comeram o sacerdote português em terras brasileiras, caracterizando a nossa fundação antropofágica.

Diferente do século XIX, que utilizou a imagem indígena do romantismo literário como formação da imagem nacional brasileira no Império, a antropofagia (de modo semelhante à crioulização) fala do embate forçado, sem espaço para símbolos míticos de integração, harmonia e heroísmo. Oswald utiliza a ideia de que os índios praticavam o canibalismo para roubar o poder daqueles que comiam. Portanto, frente às influências europeias, deveríamos comê-las, transformando-as em algo novo. Não nos interessava mais o heroísmo idealizado europeu, mas um anti-herói como *Macunaíma* de Mário de Andrade, síntese de nossas origens indígenas, africanas e européias, sem o interesse na pureza moral e no racionalismo eurocentrado.

O outro Andrade, Oswald, utiliza uma estilística fragmentária, não-linear e antitética, com a organização de materiais diversos (como em *Memórias sentimentais de João Miramar*), uma estrutura textual onde afirmações, negações e proposições confundem-se e maiúsculas e minúsculas são usadas sem lógica gramatical. Tal como fará mais tarde Glauber Rocha em seus manifestos, Oswald vale-se de grande liberdade estética, onde elementos estéticos e políticos também constituem sua poética, nos manifestos. Para isso, inspira-se num anti-racionalismo apontado como característico da cultura brasileira, mas, também é influenciado pelas vanguardas europeias, pela montagem cinematográfica e pelo muralismo mexicano (como no seu romance *Marco Zero*)³¹⁵.

Para o autor, em “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, era necessária a superação das estruturas consideradas arcaicas e elitistas, vindas de nossa importação ocidental: a

³¹⁴ ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In *Antologia de textos fundadores do Comparativismo Literário Interamericano- UFRGS*. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>
Consultado em 3/12/2013

³¹⁵ AVELLAR, 1995, págs. 54 e 55

“erudição”, o nosso “lado doutor”, o “lado autores conhecidos”, o “gabinetismo”, os “filósofos fazendo filosofia”, os “críticos” fazendo crítica, as “donas de casa tratando de cozinha” e a “poesia para os poetas”. Como diz o texto, “a poesia existe nos fatos”. “Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.”³¹⁶ Ao falar de nossas características culturais, afirma (no seu “Manifesto Antropófago”) “que nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”- “Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará”. Oswald não apenas quer buscar elementos da existência pré-cabralina (“Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro”); mas também ressaltar a heterogeneidade e criatividade de nossos arranjos sociais e culturais populares, perante o processo colonizador: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval.”. Propõe, desta forma, “a invenção, a surpresa” e “uma nova perspectiva”.³¹⁷

Além de criar um novo movimento artístico, utilizando-se dos elementos da cultura europeia, ameríndia e afro-brasileira, Oswald e os antropofágicos pensam um diferente perspectivismo, propondo uma inversão do olhar colonizador, que muito influenciou nossa formação ou mesmo a nossa auto-imagem: “Queremos a Revolução Caraíba”, diz ele. “Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”³¹⁸.

Este último trecho citado nos lembra que as importantes transformações modernas da Europa tiveram como sustentação material a economia de base colonial. Portanto, no contexto de uma produção cultural latino-americana, feita por movimentos como a Antropofagia, as narrativas hegemônicas do colonizador são repensadas. Além disso, como lembra Mariza Veloso, “não foi só a Europa que veio nos civilizar, expandiu a civilização europeia, instituindo, de maneira definitiva, a modernidade. Foi o encontro com a América, que também definiu e reforçou a identidade europeia.” Jean Marcel França³¹⁹ completa: “Ela (a colonização e o encontro do Europeu com os povos da América) coloca problemas como a liberdade, problemas como a pluralidade cultural, a

³¹⁶ ANDRADE, 2013, “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”.

³¹⁷ *Idem*, “Manifesto Antropófago”.

³¹⁸ *Ibidem*

³¹⁹ Professor de História do Brasil Colonial, Unesp. (Depoimento para o documentário *O Brasil no olhar dos viajantes*)

concepção de Deus e a igualdade entre os homens.”

No mesmo sentido está a fala do cineasta boliviano Jorge Sanjinés, numa entrevista para a *Revista do Vídeo Popular*. O realizador, que tem grande parte de sua obra dedicada ao trabalho com os indígenas, no Grupo Ukamau, ressalta a influência do contato com os povos ameríndios norte-americanos para o pensamento iluminista, em especial para a escrita da principal referência do período, segundo ele: *O contrato social*, de Rousseau. O modo de vida coletivista e auto-organizado dos povos indígenas (no caso norte-americanos) propôs uma nova visão de mundo, influenciando as bandeiras da Revolução Francesa de liberdade, igualdade e fraternidade.³²⁰ Os indígenas também foram a inspiração para o conceito de “utopia”, que vem do grego *u-topos*- o “não-lugar”. Sua origem é o livro homônimo escrito por Thomas Morus, em 1516, feita por influência dos relatos de Américo Vespúcio sobre comunidades indígenas na costa brasileira, por volta de 1503.³²¹ O livro descreve um modelo de sociedade igualitária, chamado Utopia, em oposição às injustiças sociais vividas pela Inglaterra, como a expulsão dos camponeses para as cidades.

A concepção crítica em relação ao modelo econômico dependente se torna importante tema nas lutas políticas e culturais dos latino-americanos, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Se a condição vivida pela América Latina se dava pelas demandas externas do chamado Primeiro Mundo, movimentos de arte política, incluindo o cinema, buscaram realizar trabalhos de denúncia a estes problemas sociais, assim como tentaram construir formas expressivas próprias, repensando a nossa representação, nossa imagem e nossa identidade.

Para José Carlos Avellar, “o subdesenvolvimento” é “uma força autodevoradora que dilacera as possibilidades dos indivíduos e paralisa a criatividade”. O cinema que começou a ser feito na América Latina dos anos 50 “partiu da descontinuidade, instrumento arrancado do subdesenvolvimento, para voltar-se contra ele, para transformar em ação o que se impõe como possibilidade de invenção livre”³²². Para Avellar, “nossa experiência cinematográfica nasceu da prática política, do desejo de denunciar e condenar

³²⁰ SANJINÉS, Jorge. Entrevista concedida a GALVÃO, Flávio. In NOVENTA, Diogo. REIS, Vanessa e VICENTE, Wilq (org.). *Revista do Vídeo Popular*. n. 6. São Paulo: Coletivo de Vídeo Popular, novembro de 2011. pág. 27

³²¹ MORUS, Thomas. *A utopia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro (sem data na publicação).

³²² AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. 1995. pág. 9

o subdesenvolvimento, de destruí-lo com armas tiradas de dentro de suas próprias entranhas”³²³.

Do pós-guerra europeu emergiu o Neo-Realismo, um cinema social, que trazia a inventividade na sua independência ou mesmo nas suas limitações. A América Latina dos anos 50, 60 e 70 foi local de constantes críticas e lutas contra o modelo de subdesenvolvimento, presente em meios políticos, artísticos e acadêmicos. Foram tempos de importantes movimentos artísticos, ligados à contracultura, à cultura popular e à denuncia social, além da influência das esperanças políticas vindas da luta armada, principalmente a partir da Revolução Cubana de 1959.

Os condenados da terra, de Franz Fanon, influenciou muitas gerações, incluindo aí os cineastas latino-americanos. O livro afirmava que “lutar pela cultura nacional significa, antes de tudo, lutar pela libertação nacional, por aquela base material essencial, que torne possível a construção de uma cultura”³²⁴.

O movimento cinematográfico que alguns anos mais tarde foi chamado de Novo Cinema Latino-Americano esteve longe de uma unidade estética. Foi uma série de focos artísticos que iniciou suas produções em condições adversas a partir dos anos 50 e que, nos anos 60, passou a vivenciar trocas e diálogos, através de seus filmes, manifestos e encontros, percebendo as suas afinidades artísticas e políticas, produzindo sínteses criativas, através de intenções comuns. Como afirmou Glauber Rocha, “a noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino”³²⁵.

Em seu primeiro momento, os latino-americanos foram bastante influenciados pelo Neo-Realismo italiano, tanto entre aqueles que assistiram a seus filmes como nos que tiveram sua formação no país europeu. Foi durante os anos 50 que o cineasta Fernando Birri, da Argentina, os cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio Garcia Espinosa e o brasileiro Rudá Andrade estudaram no *Centro Sperimentali di Cinematografia de*

³²³ *Ibidem*, pág. 30

³²⁴ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. pág. 43

³²⁵ ROCHA, Glauber. “Teoria e prática do cinema latino-americano”. In *Avanti!* Roma: 1967 *Apud* AVELLAR, 1995, pág. 31

Roma, local onde também participaram de realizações cinematográficas³²⁶. Ao voltar para o seu país, Birri trabalha na fundação da *Escuela Documental de Santa Fe*, dentro da *Universidad Nacional del Litoral*, instituto que influenciou toda uma produção documentarista entre os latino-americanos. Ela foi formada a partir de um seminário de Sociologia, onde foram exibidos foto-documentários- prática artística que precedeu a produção audiovisual entre aquele grupo.³²⁷

Para Fernando Birri não se tratava de repetir, de copiar, uma experiência italiana. Ou seja, não se tratava de fazer cinema neo-realista na Argentina, mas sim de entendê-lo, senti-lo em suas práticas expressivas, que seriam fonte de inspiração aqui. Assim, a arte cinematográfica, em virtude dos seus próprios meios expressivos, poderia descobrir a realidade diante de seus olhos. Como afirma Birri, “a realidade dessas imagens não podem deixar de ser, também, a realidade de nossa mesma região, de nossa mesma nação. Dos problemas que por serem regionais são também nacionais e em todos os casos, urgentemente humanos”³²⁸

O curta documental *Tire Dié* (1959)³²⁹, feito por 120 alunos da *Escuela Documental* coordenados por Birri, é um dos mais importantes do período. Mostra a realidade de meninos pobres de uma comunidade de Santa Fé, que correm pedindo moedas de passageiros de um trem em movimento, (“*tire dié*” uma corruptela de “atire dez”). Apesar dos poucos recursos da filmagem, feita em 16 mm, o documentário traz inovações estéticas no trato direto com a realidade, que expõe diferentes olhares da câmera sobre o trem e a jornada diária dos meninos pedintes que arriscavam a vida. Para Birri, que defende uma montagem de “golpes rápidos”, o cinema deve falar não ao cérebro, “mas às entranhas”.³³⁰ Os planos são rápidos e frenéticos, no ritmo da corrida diária pela sobrevivência. Os diálogos dos jovens são retratados com a espontaneidade de suas falas e movimentos, assim como a realidade da comunidade, entrecortada por pequenas narrações de denúncia e reflexão sobre a condição social vivida.

Em seu processo criativo, junto a outros realizadores, ele defende que “enquanto

³²⁶ AVELLAR, 1995, pág. 71

³²⁷ *Ibidem*, pág. 41 e 41

³²⁸ AVELLAR, 1995, pág. 31

³²⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=B3DedMr5NwE>

³³⁰ BIRRI, Fernando. *Apud* AVELLAR, 1995, pág. 60

se faz cinema, se aprende”, numa “teoria e práxis da mão”³³¹. Ao voltar à sua cidade, depois do período italiano, Birri dizia que “a partir do zero, seria possível fazer cinema” e, dessa forma, “descobrir o rosto de uma Argentina invisível” e de uma “identidade nacional”. Se “o cinema nasceu de um vínculo direto com a realidade”, desde Lumière, “deste mesmo vínculo deve nascer o cinema latino-americano”. O que interessava a Birri não era “fazer uma defesa estética da realidade ou do realismo”, mas que “o cinema sirva a algo e que este algo seja ajudar a construir nossa realidade”. “Não para inventá-la, mas para reinventá-la: para interpretá-la e transformá-la”.³³²

Se pensarmos em *Tire Dié*, mesmo que didaticamente, como ponto inicial de um profuso movimento cinematográfico latino-americano, é sintomático observar que ele é o retrato da miséria humana e social absoluta. Um mergulho nas entranhas do subdesenvolvimento, que tematizaria muitos filmes latino-americanos nas décadas posteriores. O filme influenciou diferentes cineastas, numa época em que o documentário ainda não era tão amplamente conhecido como linguagem, produzindo um interesse em pensar, compreender as realidades locais, dando visibilidade às suas culturas, subjetividades e problemas.

Em 1962, no Festival de Mal del Plata, o jornalista e cineasta Vladimir Herzog, (posteriormente assassinado pela Ditadura Militar) toma contato com Birri, publicando alguns artigos sobre ele. No ano seguinte, o realizador argentino faz uma série de conferências em São Paulo, mostrando seus filmes *Tire die* e *Los inundados*³³³ (1962). Também em 1963 Herzog e o cineasta Maurice Capovilla fazem um estágio de três meses no Instituto de Cinematografia de Santa Fé.

Além da dupla de realizadores, o impacto da produção de Birri influencia a realização do projeto *Brasil Verdade*, produzido entre 1964 e 1965 por Thomas Farkas, incluindo, além de Capovilla e Herzog, nomes como João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Maurício Ramalho e os argentinos da geração de Santa Fé, Edgardo Pallhero e Manuel Horácio Gimenez. O grupo produz quatro média-metragens: *Viramundo*³³⁴, de Geraldo Sarno (1965), investiga a vida dos migrantes nordestinos que se tornam operários

³³¹ *Ibidem*, pág. 62

³³² *Ibidem*, pág. 31

³³³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=QYtDT2OmAgI>

³³⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=mV2HGlagIeM>

em São Paulo; *Nossa escola de samba*³³⁵, de Manuel Horácio Gimenez (1965), trata do universo das escolas de samba cariocas, *Subterrâneos do futebol*³³⁶, de Maurice Capovilla (1965) faz uma reflexão sobre a cultura futebolística brasileira, de seus torcedores e das relações trabalhistas a que são submetidos os jogadores e, finalmente, *Memórias do Cangaço*³³⁷, de Paulo Gil Soares (1964), mostra as origens e a história deste grupo social.³³⁸

Posteriormente chamada pela crítica de Caravana Farkas (termo cunhado por Eduardo Escorel nos anos 90), o grupo produziu 39 filmes entre 1964 e 1981. *Brasil Verdade*, primeira fase da caravana, foi sucedida pela série *A condição brasileira*: 19 curtas-metragens que pretendiam “divulgar e registrar autênticas tradições da cultura nordestina, em vias de desaparecimento”. A ideia inicial era percorrer todas as regiões brasileiras e produzir um material pra ser utilizado vendido em escolas, onde teriam fins didáticos e pagariam os custos de realização.³³⁹ O trabalho acabou se restringindo à Região Nordeste e não conseguiu chegar às escolas, devido às limitações de ordem logística.

Além dos intercâmbios cinematográficos como este dos argentinos no Brasil, a influência das exibições de outras cinematografias em cada país, gerando ideias e debates, a unidade latino-americana se fez ainda mais orgânica nos festivais de cinema. Os eventos, a partir principalmente dos anos 1960, eram pontos de encontro para discussão, articulações, reflexões estéticas/políticas e formulação de textos conjuntos. O ponto culminante deste processo foi o Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar, no Chile, em 1967, definido assim, pelo cineasta chileno Miguel Littín:

Impulsionados por tempos de definição e mudança, cineastas reuniram-se ali para confrontar ideias, para discutir o seu presente ardorosamente, para negar o passado e projetar o futuro e, sobretudo, para aprenderem a se reconhecerem nas imagens de um continente inédito, de uma cinematografia que projetava suas primeiras imagens e sons com mais vontade do que técnica, com mais força que rigor estético. (...)

Viña del Mar 67 permitiu o encontro dos distintos movimentos nacionais,

³³⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=WZrr2vse7EY>

³³⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=lifwMuIDE18>

³³⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=giZLHCRriqw>

³³⁸ RAMOS, Fernão. “Cinema verdade no Brasil”. In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summos, 2004. págs. 90 e 91

³³⁹ *Ibidem*, pág. 92

permitiu conjuntar as realidade dispersas, instituindo as linhas centrais do que se tornaria o movimento Cinema Novo Latino-Americano.³⁴⁰

A série de encontros seguiu entre os anos 1960 e 1980, convivendo com os golpes militares latino-americanos e suas censuras, exílios impostos e baixas como a do cineasta argentino Raymundo Gleyser e a do jornalista e documentarista brasileiro Vladimir Herzog. O ano de 1985 vê duas iniciativas visando o estabelecimento mais concreto destas articulações: é criada a Fundação do Novo Cinema Latino-Americano como entidade de personalidade jurídica própria, assim como a *Escuela Internacional de Cine y TV*, em San Antonio de Los Baños. Ambas as iniciativas são presididas pelo escritor Gabriel Garcia Márquez e sediam-se em Cuba, país que já possuía um histórico de colaboração latino-americana, através do *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos* (ICAIC).

Sobre o movimento latino-americano, Miguel Littín disserta: “O fundamental ali era encontrarmos e reconhecermos na realidade diversa de uma América incógnita e também desconhecida.” O cineasta chileno afirma que eles estavam “revisando a história” e afirmando “o direito a uma cinematografia própria e plena de liberdade, aberta à experimentação, que buscasse uma nova linguagem, afastada das formas e conteúdos do cinema industrial e de consumo”³⁴¹. Neste contexto, os cineastas formularam uma série de proposições, em seus textos e filmes, que retratavam as suas realidades locais e as suas experiências filmicas, mas também demonstravam afinidades na diferença, como ideias de um incosciente coletivo latino-americano, de uma geração imersa em questões bem semelhantes.

As teorias do cinema latino-americano, expressas em livros, documentos e manifestos dos realizadores são, para José Carlos Avellar, “um roteiro ainda não transformado em filme” ou, “um texto vizinho vizinho ao roteiro”. Para o autor, podemos conceber estes escritos “como modo de sonhar formas que ainda não existem, além de pensar experiências já vividas”, “como modo de gerar imagens; de fazer cinema; de ver um filme não realizado mas já pressentido; de sugerir modelos de dramaturgias

³⁴⁰ LITTÍN, Miguel. “O Novo Cinema Latino-Americano: em busca da identidade perdida”. Artigo para o Carta Maior, disponível em <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/O-Novo-Cinema-Latino-americano-a-busca-da-identidade-perdida/12/10881>. Consultado em 15/02/2012

³⁴¹ *Ibidem*

cinematográficas da mesma forma que um roteiro sugere um filme”.³⁴² Deste modo, ao pegarmos algumas destas principais teorias, podemos retirar certos eixos gerais em relação às contribuições do Novo Cinema Latino-Americano para o cinema e, de interesse mais específico aqui, para o audiovisual vinculado às lutas sociais.

3.3- A estética da fome e *Aruanda*

Miguel Littín comenta a importância do pensamento e dos filmes de Glauber Rocha para o movimento latino-americano. A frase do cineasta, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” converteu-se, segundo ele, “em fotogramas gravados a fogo pela vontade e pelo vigor de uma geração que não teve limites para os seus sonhos.” O tom épico e elegíaco de Littín reflete a influência de Glauber para aquela geração.

“Nosso cinema é novo, por que o homem latino-americano é novo, a problemática é nova, e nossa luz é nova, por isso nossos filmes são diferentes” cita o cineasta chileno, buscando as palavras de Glauber. Assim sendo “ (...) negar o passado e projetar o futuro”³⁴³ era um sentimento generalizado, típico de qualquer movimento de vanguarda artística, mas que definia bem um grupo em busca de uma “identidade perdida”, que iniciava também no fazer cinematográfico (ao menos no que diz respeito às práticas independentes). Para Glauber, o que poderia haver de novo em nossa estética era nossa fome, tanto em relação à situação de miserabilidade social, como das limitações materiais de nosso cinema. Assim ele afirma, em seu manifesto “Eztetyka da fome”, publicado em 1965:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (...)

De *Aruanda* a *Vidas Secas* o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou, os temas da fome (...)

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo

³⁴² AVELLAR, 1995, pág. 7

³⁴³ ROCHA, *Apud* LITTÍN, “O Novo Cinema Latino-Americano: em busca da identidade perdida”. *op. cit.*

cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (...) ³⁴⁴.

Para o autor, os filmes do Cinema Novo, “feios e tristes”, “gritados e desesperados”, se contrapõem ao “cinema digestivo” feito à época, onde “materiais técnicos e cinematográficos” escondem a fome “que está enraizada na própria incivilização”³⁴⁵.

As ideias de Glauber relacionadas à estética da fome e outros temas provêm, de um lado, de formulações originais e propositivas sobre a situação social do país e do nosso cinema. Mas é importante considerar o seu esforço em analisar o conjunto de obras brasileiras que influenciaram e desenvolveram o Cinema Novo, trabalho condensado em sua coletânea *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicada originalmente em 1963. E lá que está a crítica sobre Linduarte Noronha e seu filme *Aruanda*³⁴⁶ (1960, 21 minutos), curta considerado um dos precursores do Cinema Novo e que, para Glauber, “inaugura o documentário brasileiro”³⁴⁷. Realizado na Serra do Talhado, Paraíba, o curta retrata em sua primeira parte, de imagens encenadas, a história de formação de um quilombo na região, com a chegada do pioneiro Zé Bento. Na segunda metade, de imagens documentais, é captada a sobrevivência, à época da filmagem, dos quilombolas com a produção de artesanato e a venda dos produtos numa feira. A produção reuniu, além de Noronha, cineastas que se destacariam mais tarde no documentarismo brasileiro, notadamente Rucker Vieira e Vladimir Carvalho e mostra as origens múltiplas do Cinema Novo e do documentário brasileiro moderno, que vieram de focos na Paraíba, na Bahia, no Rio, São Paulo e outros locais. Linduarte Noronha era jornalista e produziu o filme a partir de uma reportagem escrita por ele anteriormente e de uma pesquisa de quatro anos. As origens de seu projeto se diferem daquelas onde houve no Brasil uma influência direta de movimentos cinematográficos mais conhecidos, como o Neo-Realismo ou o documentário argentino, incentivadores do documentário moderno e do Cinema Novo. Ele parte de uma demanda local, de caráter mais espontâneo e só se concretizou pela

³⁴⁴ ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome 65” *In Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1981. págs. 28 a 33

³⁴⁵ *Ibidem, Ibidem*

³⁴⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=tyyVjwiguT4>

³⁴⁷ ROCHA, Glauber. “Linduarte e os curtos” *In Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pág. 146

iniciativa de Noronha em conseguir equipamentos junto ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), na pessoa de Humberto Mauro, algo que era incomum para a instituição.

Para Glauber Rocha, “Aruanda quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, como em *Arraia do Cabo*³⁴⁸.” Nele...

(...) os cortes são descontínuos, os carrinhos são balançados, a fotografia muda de tonalidade a todo segundo, mas Noronha e Vieira conduzem *Zé Bento* do local até a antiga Aruanda. Uma força interna nasce daquela técnica bruta e cria um estado filimico que enfrenta e se impõe³⁴⁹.

O que chama a atenção de Glauber em *Aruanda* é a força de seu embate com o real. Ao ler isoladamente “Eztetyka da Fome” o leitor poderia detectar traços de fetichização da miséria e da precariedade técnica, uma das críticas possíveis. Porém, a importância de colocar o manifesto no contexto da produção nacional da época vai no sentido de compreender a estética da fome como potência cinematográfica da câmera frente ao mundo. Além disso, insere-se num tempo onde um novo documentarismo também estava sendo inventado, através da práxis e com os recursos possíveis, ainda que precários.

Os quilombos foram um grande fenômeno de resistência da população negra e pode ser considerado um dos mais importantes movimentos de auto-organização popular do país. A persistência de grupos remanescentes é uma temática hoje bem atual, através dos grupos que reivindicam o reconhecimento e a demarcação das áreas quilombolas e as suas consequentes conquistas, o que não era fato em 1960, quando Linduarte realizou *Aruanda*. Ao olhar o endereço eletrônico do Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva (CEDEFES), grupo que apoia movimentos sociais como os dos remanescentes de quilombo, vemos a referência ao filme: “A comunidade sempre lembra que Talhado é terra de cinema e o grupo atribui a ‘fama’ do lugar ao documentário “Aruanda”. A localidade, que existe desde 1860, foi reconhecida em 2004 como remanescente das

³⁴⁸ *Arraial do Cabo* (1959, 17 minutos) é um documentário de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro sobre o impacto da construção de uma fábrica na realidade dos pescadores de uma comunidade da cidade-título, no estado do Rio de Janeiro. É considerado, junto com *Aruanda*, um dos fundadores do documentário brasileiro moderno. Está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ST4g3mCL-i0>

³⁴⁹ ROCHA, 2003, pág. 145

comunidades de quilombos, pela Fundação Palmares, do Ministério da Cultura. Ela mantém ainda a prática da cerâmica e enfrenta preconceitos da comunidade externa, como atesta o relato do CEDEFES³⁵⁰. Por outro lado, a pesquisa desenvolvida pelo autor Joselito Nóbrega mostra que a Comunidade Talhado, após o filme, passou a ser alvo de diferentes investigações, acadêmicas despertando os mais diversos interesses. Ele conclui que a comunidade não apresenta um conhecimento mais aprofundado sobre a identidade quilombola, sofrendo muita influência de uma “construção externa”. Segundo o autor, durante o processo de demarcação houve um interesse mais político-estratégico devido à luta pelo reconhecimento do local junto ao Estado. Isso gerou certa necessidade de afirmação identitária do grupo, levando à busca sobre as origens do quilombo através da oralidade³⁵¹.

Há, na perspectiva do pesquisador, algo comum também nos estudos de cinema, quando vão falar sobre as produções realizadas por grupos comunitários e movimentos sociais: a necessidade de busca por uma “autenticidade” auto-referida, objetivando tornar as enunciações mais legítimas, sem considerar a possibilidade de reconstrução histórica de si, através dos “rastros”, “resíduos” e dos meios disponíveis, sejam internos ou externos. Em suma: de uma história que não existe como algo dado *a priori*, mas aberta às “montagens” e “remontagens” a partir de elementos materiais ou subjetivos. Sendo assim, a construção destas narrativas coletivas, a partir dos elementos acessíveis (como o curta de Noronha, os resquícios da história oral, etc.), abre a possibilidade de “tomada da história pelas mãos”, além de conquistas políticas mais diretas no campo institucional.

O filme de Noronha e seus desdobramentos até os dias de hoje inserem-se na complexa procura por afirmações e compreensões identitárias, percebidas no Brasil e na América Latina. Ao fazer o filme em 1960, o realizador buscou na história oral as origens do quilombo e os rastros possíveis, construindo, ele também, um novo rastro e um novo documento. Ao olhar, nos dias de hoje, para a fundação do Talhado em 1860, a mediação através do filme *Aruanda* não deve ser vista como “uma caixa dentro de outra caixa”, na

³⁵⁰ CEDEFES. “O diferencial étnico do “Quilombo do Talhado” (Santa Luzia-PB). Disponível em http://www.cedefes.org.br/?p=afro_detalhe&id_afro=6551.

³⁵¹ NÓBREGA, Joselito Eulámpio. *Comunidade Talhado, um grupo étnico de remanescente quilombola: uma identidade construída de fora?* (dissertação de mestrado). Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba/Mestrado Interdisciplinar de Ciências da Sociedade: 2007. Disponível em [http://www.cchla.ufpb.br/neabi/pdf/Biblioteca%20Digital/Dissertacoes/NOBREGA%20%20JE%20\(UEPB-D\).pdf](http://www.cchla.ufpb.br/neabi/pdf/Biblioteca%20Digital/Dissertacoes/NOBREGA%20%20JE%20(UEPB-D).pdf)

distância de um “elo perdido” do passado, mas sim como uma expansão de significações sobre um tema. Entretanto, o filme como instrumento desta mediação só foi possível pelo contato direto do realizador com o seu mundo histórico, em seu tempo. Em consonância com o que diz Glauber: “O cineasta do futuro deve ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo. Queremos filmes de combate, na hora do combate”³⁵².

3.4- O cinema imperfeito

Julio García Espinosa é um dos principais cineastas cubanos, tendo iniciado seu trabalho ainda antes da revolução, em 1955, com *El megano*³⁵³ (24 minutos). O curta, de inspiração neo-realista (Espinosa estudou na Itália) retrata o trabalho de carvoeiros, que interpretam a eles mesmos, numa região pantanosa. O processo revolucionário, por sua vez, foi tema dos curtas *Esta tierra nuestra?* (1959, 19 minutos) e *Un año de Libertad* (1960, 27 minutos).

O tema desenvolvido pelo realizador, no seu manifesto “*Por un cine imperfecto*”, guarda algumas semelhanças com “Eztetyka da Fome”, de Glauber Rocha. Contudo, é importante apontar-lhes as diferenças. O realizador brasileiro, como vimos, tem como preocupação central a formulação de propostas estéticas para o cinema brasileiro e latino-americano a partir da condição de subdesenvolvimento. Espinosa, por outro lado, inscreve-se na crítica sobre o mito da “qualidade” tanto para falar sobre a possível democratização do fazer cinematográfico no contexto das novas tecnologias de seu tempo, como para questionar a figura do artista como alguém especial e apartado do conjunto da sociedade. Seu foco é, especialmente, o meio de produção.

Escrito em 1969, portanto quatro anos após “Eztetyka...”, o texto de Espinosa foi divulgado primeiramente em cópias mimeografadas e depois divulgada na *Sexta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro*, na Itália, em 1970. Muito embora o realizador fale mais especificamente sobre a realidade de Cuba e a construção de um novo cinema dentro do Estado socialista, há no manifesto questões pertinentes ao cinema latino-americano, assim como para outras cinematografias.

Logo de cara chamam a atenção duas coisas, no manifesto: inicialmente vemos

³⁵² *Apud* BIRRI, *op. cit*

³⁵³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=bzBsw58u0rI>.

que a primeira frase de “*Cine imperfecto..*” já inaugura uma polêmica: “*Hoy en día un cine perfecto – técnica y artísticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionario*”³⁵⁴. O segundo fator é o pioneirismo, dentro do movimento latino-americano, de sublinhar a importância que a tecnologia videográfica poderia vir a ter no futuro. Ao comentar a situação restritiva do acesso aos meios de realização cinematográfica em sua época, o autor avalia as potencialidades do *video-tape*, que dispensaria os laboratórios e permitiria facilidade na exibição:

Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. (...)

*(...) Pero (...) ¿ qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. (...)*³⁵⁵

E qual seria este verdadeiro sentido, atribuído pelo autor? Para ele, a arte é uma atividade “desinteressada”. Ou seja: a arte não é um trabalho e o artista não é um trabalhador. Espinosa, então, pergunta por que o artista sente a necessidade de se justificar como profissional, como parte de uma cadeia produtiva como outra qualquer. Da mesma forma, questiona por que ele sente a necessidade de fazer declarações transcendentais, como se fosse o verdadeiro interprete da sociedade e do ser humano.

O cineasta cubano não pretende desqualificar as reivindicações trabalhistas dos artistas. Da mesma forma, também não quer rebaixar o valor da arte dentro da sociedade, muito pelo contrário. O que Espinosa critica é a posição especializada e, conseqüentemente, elitista do artista, além da separação estanque entre os papéis de artista e de público, que nada mais são, para ele, do que reflexos da divisão intelectual do

³⁵⁴ ESPINOSA, Julio García. “*Por un cine imperfecto*”. In *Revista Universitária do Audiovisual*, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Disponível em http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/images/trabajos/6923_22214.pdf. Consultado em 12/12/2013

³⁵⁵ *Ibidem, Ibidem.*

trabalho na sociedade capitalista. No lugar destes lugares e papéis definidos sobre o artista, propõe que a arte seja uma atividade de todos, como parte constituinte da vida. Para isto, cita Karl Marx: “ (...) *en el futuro ya no habrán pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas pratiquen la pintura*”.

Espinosa vai além da exigência de “espectadores mais ativos”, e “co-autores”, e interroga a possibilidade de espectador se tornarem autores. Assim, “*esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos*”. Para ele, “*ese y no otro debe ser gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria*”.

Além da quebra com o especialista, o cineasta autor vê a necessidade de questionar a concepção de “cinema de qualidade”. O cinema imperfeito, para Espinosa, é bem mais uma provocação do que um sentido literal. É a afirmação da liberdade artística, independente do meio (“super 8” ou “câmera Mitchell”) ou local (“no meio da selva” ou “dentro de um estúdio”). Mas é uma liberdade que constrói outras liberdades artísticas, onde o que importa é saber de que forma sua produção contribui para questionar as divisões do lugar artístico:

De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: “¿¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor ‘culto’ y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?”

Estas perguntas de Espinosa, assim como grande parte de seu manifesto, guardam muitas semelhanças às questões feitas por Benjamin ao final de “O autor como produtor”, em relação aos autores que pretendem ter uma perspectiva revolucionária: “Consegue ele promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores intelectuais no próprio processo produtivo? (...)”³⁵⁶

O maior paralelo que pode ser feito entre Espinosa e Benjamin é a reflexão feita perante as transformações das técnicas e dos modos de produção nas artes. Ambos percebem as potencialidades dos novos meios (o cinema, a imprensa e a fotografia, em Benjamin, o vídeo, em Espinosa). Contudo, fazem uma série de ressalvas, apontando que

³⁵⁶ BENJAMIN, 2012, pág. 146

as mudanças só poderiam ser possíveis quando houvesse um rompimento ontológico do próprio fazer artístico e de suas divisões de trabalho material e intelectual e de suas separações entre autor e público.

4- O pós-1968, o terceiro cinema e o cinema militante

4.1- O terceiro cinema

Por un cine imperfecto foi escrito em 1969, mesmo ano em que os cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino publicam o manifesto “*Hacia un tercer cine*” (que tem como subtítulo “*Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*”). Há algo que deve ser ressaltado sobre o final dos anos 60. Em relação às questões culturais e políticas mais amplas, pode-se dizer que é o momento onde entram em evidência formas de mobilização e organização baseadas na autonomia, na auto-determinação, liberdade, contestação direta das relações produtivas e do imaginário hegemônico. Entre os exemplos, podemos citar o Maio de 1968 na França, os movimentos de ocupação de fábrica na Argentina, a contracultura e o movimento anti-guerra, nos EUA e os protestos estudantis de Tlatelolco, no México, embora com caráter totalmente distintos.

Falar sobre cinema político brasileiro e latino-americano na época, muitas vezes é algo próximo da redundância, especialmente quando falamos sobre o documentário. Uma grande parte da realização entre o final dos anos 1950 e os anos 1960 baseia-se no interesse em temas sociais. Porém, no final da década de 1960, desenvolve-se, em algumas cinematografias, uma perspectiva mais orgânica de relação com os movimentos sociais e de contestação às relações de produção cinematográficas. Isso está presente no cinema argentino, assim como em Sanjinés e o grupo *Ukamau*, de ligação indígena, na Bolívia. Para além da América Latina, estas transformações também estão em grupos de cinema militante nos EUA, como o *Newsreel* e os grupos Medvedkine e Dziga Vertov, na França.

No final da década de 1960 e início dos 1970, a concepção sobre a autoria cinematográfica é repensada e criticado. Nesta época, o chamado cinema militante combate tanto o cinema industrial, como aqueles centrados na figura do “autor”, propondo uma terceira opção.

Para compreender esta crítica, cabe voltar à primeira metade dos anos 50, quando alguns jovens críticos da revista francesa de cinema *Cahiers du Cinema* lançam a

chamada política dos autores. Os formuladores desta idéia (apelidados de “Jovens Turcos”) estariam mais tarde entre os realizadores do movimento (do cinema moderno) conhecido como *Nouvelle Vague*: Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivete e Jean-Valcroze. Nunca existiu nenhum manifesto ou texto principal do grupo sobre esta idéia, que está distribuída entre vários artigos e críticas de cinema da época, publicadas no *Cahiers*.

No seu livro *O autor no cinema*, Jean-Claude Bernardet nos lembra que este conceito não era novidade na época da “política..”. Em 1921, o ensaísta e realizador Jean Epstein falava sobre “autores de filmes”. Através de um artigo num semanário cultural, o romancista Alexandre Arnoux, escreveu, em 1943 sobre “O autor de um filme, este desconhecido”³⁵⁷. Mas, sem dúvida, foi com a repercussão das idéias francesas, na década de 50 e de seus desdobramentos nos EUA, que esta imagem foi consolidada.

Estas concepções são provenientes de jovens cinéfilos, que obtiveram sua visão sobre cinema a partir da experiência nos cineclubes e demais salas de cinema, nos acalorados debates e na produção textual de críticas. Eles queriam, nos textos e depois, na passagem para a realização, destacar a obra que não fosse resultante do conjunto técnico e industrial cinematográfico tradicional. A política dos autores é a exaltação da figura do diretor como ser criativo, em oposição ao “cinema de roteirista” e ao “cinema de produtor” dos grandes estúdios. Assistir à cinematografia mundial, em especial a americana foi a grande alavanca para a tese. Cineastas como Orson Welles e Alfred Hitchcock os fascinavam, sendo considerados como modelos estéticos, mesmo dentro do cinema de Hollywood. Seus filmes, que tinham claras marcas de estilo próprio, chamaram a atenção para a figura do cineasta.

O cinema e todo o seu aparato técnico e humano sempre afastou a idéia de autor. Por isso, muitas discussões foram travadas em relação à autoria no roteiro, na produção e na atuação. Mas a grande preocupação da geração da *Nouvelle Vague* era mostrar a autoridade criativa da direção. No Renascimento o autor foi finalmente identificado em obras coletivas, como templos e outras grandes construções, que antes não possuíam

³⁵⁷ ARNOUX, Alexandre *Apud* BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994. pág. 10

assinatura. Agora era a vez da subjetividade aparecer na jovem arte do cinema, também caracterizada por uma grande estrutura de produção, feita por muitos.

Na política dos autores, mesmo diante do caos da *mis-en-scène*, é a idéia e o estilo do diretor que impera. Aparece uma figura até então pouco conhecida no cinema: a do sujeito-cineasta. Bernardet lembra que “esse é o ponto crucial da política: autor é aquele que diz eu”³⁵⁸. Godard afirmava, na época: “Só gosto dos filmes parecidos com seus autores”³⁵⁹. Ainda Bernardet: “A política é a apologia do sujeito que se expressa. Essa concepção nega totalmente a que entende o cinema como uma arte coletiva, de equipe. Cercado de máquinas, de técnicos e de atores, no estúdio, está-se sempre só”³⁶⁰.

No final da década de 1960 e início dos anos 1970, o autor é repensado e criticado. No campo da teoria literária, o movimento da nova crítica e do pós-estruturalismo atribuem a individualização autoral do romance, assim como a crítica literária de caráter biográfico aos paradigmas da formação moderna do capitalismo e ao indivíduo “burguês”.

Impulsionado pelo momento de intensa convulsão social do final dos anos 60, o cinema militante surge, principalmente, na Europa e na América Latina, fazendo uma análise social da experiência cinematográfica. No texto “*Hacia un tercer cine*” está presente a tese dos três cinemas. O “primeiro cinema” é o modelo do cinema industrial, tendo em Hollywood seu grande símbolo. O “segundo cinema” é pertencente à política dos autores. Solanas e Getino consideram o autor uma evolução em relação ao cinema comercial, pela forma que buscam repensar a linguagem cinematográfica, em oposição ao cinema tradicional. Contudo, acreditam que a “política” mantém os modelos industriais, criando uma falsa sensação de independência, além de supervalorizar a produção de caráter individual. Esta imagem dos autores seria utilizada pelo sistema para cultivar a impressão de democracia cultural. Acreditam, então, que aqueles filmes não atendiam mais às necessidades daquele momento histórico.

A crítica adotada em “*Hacia un tercer cine*” aponta que o cinema de autor, mesmo apresentando uma contestação ao modelo hegemônico, ainda manteria os mesmos modelos de exibição, distribuição, realização e relação com o espectador:

³⁵⁸ BERNARDET, 1994, pág. 21

³⁵⁹ GODARD, Jean-Luc *Apud* BERNARDET, 1994, pág. 22

³⁶⁰ *Ibidem, Ibidem*

La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla³⁶¹.

Solanas e Getino estão ligados a uma geração latino-americana que buscava superar a colonização cultural e econômica, afirmando uma identidade própria (um cinema de “descolonização”, segundo os cineastas). Neste sentido, o “terceiro cinema”, além de uma terceira via entre o cinema comercial e o de autor, seria também uma chamada ao protagonismo do assim chamado Terceiro Mundo. Contudo, esta contestação não se daria apenas no plano temático ou estético. Para os realizadores, era importante a construção de uma nova forma para o fazer cinematográfico, o que dizia respeito aos campos da exibição, relação com o espectador e organização popular. Dentro deste contexto, perguntam, em “*Hacia un tercer cine*”, em relação à situação neocolonial:

¿Era posible superar esa situación? ¿Cómo abordar un cine de descolonización, si sus costos ascendían a varios millares de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Como llegar con este cine al pueblo?

A resposta a estas perguntas viria de algo próximo ao dito na epígrafe do manifesto, citado de Frantz Fanon: “... *hay que descubrir, hay que inventar...*”³⁶².

Dentro da perspectiva colocada por José Carlos Avellar que expomos acima, sobre a relação bem próxima entre os manifestos e os filmes latino-americanos, pode-se dizer que a obra cinematográfica correspondente a “*Hacia a tercer cine*” é *La Hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, de 1968. Realizado por Getino e Solanas, o documentário é dividido em três partes (filmes), totalizando 260 minutos: *Neocolonialismo y violencia*; *Acto para la liberación* e

³⁶¹ GETINO, Octavio. SOLANAS, Fernando. “*Hacia un tercer cine*”. In *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: *Siglo Veintiuno*, 1973. pág. 65

³⁶² *Ibidem*, pág. 55

Violencia y liberación, que por sua vez são subdivididas em outros pequenos capítulos de uma espécie de “enciclopédia cinematográfica”. O filme aborda a histórica política da argentina, especialmente no contexto do peronismo e do golpe militar, faz reflexões sobre a sociedade argentina, seus intelectuais, a burguesia, os meios de comunicação e a classe trabalhadora, além de fazer uma relação com a América Latina e chamar a atenção para a necessidade de organização dos trabalhadores. Mas as escolhas estéticas de *La hora de los hornos* possuem uma relação direta com as formas propostas de circulação, exibição e debate junto aos movimentos sociais (em grande parte, de forma clandestina), estudantes e sindicatos, no que os realizadores chamam de “*cine acto*” ou “*cine acción*”. Embora tenha um caráter político claro e, por vezes, pedagógico, o filme é bastante fragmentado, com a colagem de uma série de materiais, como fotografias, sons, músicas e registros documentais. Além disto, ele foi construído para ser exibido em qualquer ordem. Pode ser visto em apenas uma de suas partes ou em todo ele, possuindo intervalos com recomendações escritas para as discussões. Na exibição, destaca-se a figura do mediador (algo que remete aos primeiros filmes do cinema mudo), aquele que conduz o debate.

Ao falar sobre os momentos de exibição de *La hora..*, Solanas e Getino contam, através de *Hacia a tercer cine*:

*Antes y durante la realización de La hora de los hornos llevamos a cabo distintas experiencias en la difusión de un cine revolucionario, el poco que hasta ese momento teníamos. Cada proyección dirigida a los militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios, se transformaba, sin que nosotros lo hubiéramos propuesto a priori, en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los films formaban parte pero no eran el factor más importante. Descubríamos una nueva faz del cine, la participación del que hasta entonces era siempre considerado un espectador. Algunas veces, por razones de seguridad, intentábamos disolver el grupo de participantes apenas finalizaba la proyección y entonces sentíamos que la difusión de aquel cine no tenía razón si no se completaba con la intervención de los compañeros, si no se abría el debate sobre los temas que las películas habían desatado*³⁶³.

Solanas e Getino afirmam que todo filme é político. Contudo, fazem (no texto “*El cine como hecho politico*”) a pergunta: “*¿Todo el nuestro cine es un cine militante?*” Desta forma, ao refletir sobre o tema, formulam a hipótese:

³⁶³ *Ibidem*, pág. 84

*Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política, y de las organizaciones que la lleven a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de consciencia, agitar, formar cuadros, etc*³⁶⁴.

Não há, para os autores, nenhuma fórmula para o Terceiro Cinema e o cinema militante: “*A partir de esta actitud queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su vision militante y transformadora y del carácter del tema que aborde.*” Assim, segundo os autores, “*toda forma militante de expresión es válida*” (“*cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial*”) “*y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo.*”³⁶⁵

4.2- O cinema militante na França

Em maio de 1968, em Paris e outras partes da França os estudantes tomaram as ruas, contestando a conservadora estrutura da educação. A revolta tem a adesão da ação direta dos operários e cresce como um movimento maior, protestando contra a situação social e política no país em um período de diferentes transformações em várias partes do mundo. A contestação ao modelo capitalista e aos paradigmas culturais chega ao auge da revolta social, onde seriam questionadas instituições, como a religião, a família, a moral e a sociedade de consumo. Contesta-se a burguesia e o autoritarismo, chegando-se no pensamento francês, ao questionamento do sujeito burguês (individual) moderno e, por consequência, do autor. O movimento de 68 tem origens universitárias, em especial na Sorbonne e antecedentes como os protestos de repúdio à expulsão de Henri Langlois da Cinemateca Francesa. Ele se espalha por toda a França, mobilizando uma série de movimentos operários e ocupações de fábricas, sob o controle auto-gestionário dos trabalhadores.

Uma das grandes influências do período, junto com Hebert Marcuse e outros, é o grupo Internacional Situacionista, onde destaca-se a presença da revista do grupo e do livro *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, lançado em 1967 e que também por adaptada por ele ao cinema. A tese central da obra é a crítica às relações espetaculares praticadas dentro do capitalismo, na produção material e no seu campo simbólico (a

³⁶⁴ GETINO, SOLANAS. “*El cine como hecho politico*”. In GETINO, SOLANAS, 1973. pág. 129

³⁶⁵ *Ibidem*, págs. 75 e 76

influência é do conceito de “fetiche da mercadoria” em Marx e Lukács). Para Debord, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresentam como uma imensa acumulação de *espetáculos*”. Ou seja, “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”³⁶⁶. O espetáculo não seria “um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”,³⁶⁷ onde “o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele”³⁶⁸. *A sociedade do espetáculo* não refere-se apenas aos fenômenos da comunicação de massa, embora Debord reconheça que ali estava uma de suas suas manifestações mais agudas. Semelhante a Walter Benjamin (mas com algumas conclusões diversas) o autor utiliza o campo dos produtos culturais como referência para pensar sobre as transformações da história e das relações culturais produtivas no capitalismo. Na sociedade do espetáculo, a realidade se desmaterializa e os sujeitos se afastam tanto daquilo que eles mesmos produzem, como de sua representação política, expressiva e imagética. Para Debord, com o espetáculo, “uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior”³⁶⁹ e o capital se “encontra em tal grau de acumulação que se torna imagem”³⁷⁰.

A organização autônoma de estudantes e trabalhadores e os conselhos operários, que se tornariam estratégias cada vez mais presente a partir de 68, são apontadas pelos situacionistas como um caminho de contestação ao isolamento e alienação provocados pelo espetáculo:

“A forma política descoberta sobre a qual a emancipação econômica do trabalho podia ser realizada” tomou neste século uma forma nítida nos Conselhos operários revolucionários.(...)

(...) Aqui o sujeito proletário pode emergir de sua luta contra a contemplação: sua consciência é igual à sua organização prática que ela mesma se propôs, por que essa consciência é inseparável da intervenção coerente na história. (...)

No poder dos Conselhos, que deve suplantar internacionalmente qualquer outro poder, o movimento proletário é seu próprio produto, e esse produto é o próprio

³⁶⁶ DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. pág. 13

³⁶⁷ *Ibidem*, pág. 14

³⁶⁸ *Ibidem*, pág. 28

³⁶⁹ *Ibidem*, pág. 23

³⁷⁰ *Ibidem*, pág. 25

produtor. Ele é seu próprio fim. Só aí a negação espetacular da vida é, por sua vez, negada.³⁷¹

Foi neste mesmo período, de questionamento sobre as formas de representação, organização política e cultural que surgem iniciativas de um cinema operário. Anita Leandro lembra que as cidades de Besançon e Sochaux, importantes pólos industriais da França foram, no período do fim dos 60, palco de mobilizações sociais importantes como greves e ocupações de fábricas. Foi ali que surgiram os Grupos Medvedkine, com “estrutura de produção cinematográfica inteiramente livre, criada pelos operários”, que permitiu “a realização e a distribuição de uma dúzia de filmes feitos por eles mesmos durante seis anos”. O grupo produziu importantes obras como *Kelton*, *Classe de Lutte* e *Sochaux, 11 juin 1968*.

Com o pós-guerra, as cidades se tornaram importantes locais de produção cultural e de formação de uma cultura operária. Neste processo, houve a participação de ex-militantes da Resistência Francesa: André Bazin, que, antes de ser um dos fundadores do *Cahiers du Cinéma* fez fichas de filmes para o grupo Povo e Cultura; Chris Marker, que realizava exposições aos operários; e Pol Cèbe, um dos criadores do Centro de Cultura Popular de *Palentes-les-Orchamps*, auxiliando, também, na mobilização operária de construção de uma biblioteca no espaço fabril.³⁷²

Marker, então, realiza *A bientôt, j'espère* em Besançon, entre 1967 e 1968, tematizando uma greve na Rhodiaceta, primeira fábrica a ser ocupada pelos operários franceses, desde 1936. O filme passa na televisão da França com muita audiência e é projetado para os operários. Contudo, os trabalhadores não gostam do resultado, “considerando que o olhar sobre a classe operária é ainda distante da realidade que querem mostrar”. Assim, Chris Marker propõe que os operários realizassem seus próprios filmes e promove, junto com Bruno Muel, Godard e técnicos de diferentes funções, uma oficina de cinema.³⁷³

³⁷¹ *Ibidem*, pág. 83

³⁷² LEANDRO, Anita. “O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante”. In *Revista Devires* (vol. 7, n. 2) Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2010. pág. 103

³⁷³ *Ibidem*, págs. 103 e 104

Um exemplo importante desta transição pode ser visto no caminho entre os documentários *A bientôt, j'espère*³⁷⁴ (1968, 44 minutos), de Chris Marker e *Classe de lutte*³⁷⁵ (1969, 39 minutos), já produzido pelo coletivo de operários. A partir da crítica em relação ao olhar externo na produção e, especialmente, em relação à posição subalterna das mulheres mostrada no primeiro, o grupo produz *Classe de lutte*: uma obra centrada na trabalhadora e militante Suzanne Zedet, da fábrica de relógios Yema. Ela já havia aparecido em *A bientôt, j'espère*, numa longa sequência onde é entrevistada ao lado de seu marido. Na entrevista, a fala é dominada pelo cônjuge, que por sua vez reclama do tempo dedicado por Suzanne à militância. Se ele ocupa o espaço da voz, a câmera de Marker procura enquadrar também a trabalhadora (em silêncio e cabisbaixa, ao lado do marido, na mesma sequência). Já em *Classe de lutte*, a lógica é invertida e Suzanne torna-se a personagem principal. No documentário, acompanhamos a sua luta sindical, em momentos como o trabalho de base na porta da fábrica, assim como o seu trabalho de secretária na fábrica, suas reflexões políticas e individuais e seu protagonismo nos embates fabris.

Os Medvedkine ganham rapidamente autonomia, adquirindo uma câmera e uma ilha de montagem. Chris Marker refere-se ao “ambiente de perfeita igualdade entre filmadores e filmados”. Bruno Muel, define como “uma utopia essa aventura comum que reuniu operários, cineastas e técnicos num momento histórico da maior importância”. Até então, alguns cineastas achavam que deviam trabalhar para os operários, fazendo filmes militantes. Os operários, por sua vez, pensavam que deviam se virar sem os cineastas. “Nós estávamos à flor da pele, desconfiávamos de todo mundo, particularmente dos parisienses, que chegavam carregados de películas e de câmeras”, diz Georges Binetruy, operário-cineasta. “Mas a partir dos primeiros estágios, compreendemos que eles não vinham nos dar lições mas apenas transmitir uma formação técnica que iria liberar nosso espírito através dos olhos”. Uma experiência de transformação do olhar começava, efetivamente, naquele instante. Henri Traforetti, grevista da Rhodiaceta e membro fundador do Grupo Medvedkine de Besançon, explica da seguinte forma a relação dos operários da época com a estética: “Nós não tínhamos tido abertura ao belo, à cultura do

³⁷⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VWBRpT-hRI>

³⁷⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UgFz8QWQa8g>

belo: belas palavras, bela literatura, belas imagens, era um mundo inteiro que tínhamos dificuldade de identificar e que víamos como algo inacessível, reservado à burguesia”

Os Medvedkine obtiveram imagens do meio operário até então desconhecidas, rodadas às escondidas, no transporte coletivo das usinas, ao amanhecer, na hora do almoço, finais de semana e dias de folga. Com uma câmera leve e de um ponto de vista interno, eles fizeram filmes de denúncia e de resistência, rodados no epicentro das lutas sociais e montados em forma de cine-panfletos, muitos deles curtos, em torno de sete minutos. Bernard Benoliel define esse conjunto de filmes como um “ensaio revolucionário de cinema”, que marca “o fim do olhar do etnólogo”. Para Anita Leandro, graças ao seu ponto de vista interno, os filmes dos Grupos Medvedkine aparecem hoje como a melhor fonte de contrainformação sobre as condições de vida do operariado francês daquela época³⁷⁶.

Os efeitos do Maio de 1968 podem ser percebidos, também, nas mudanças do cinema de Godard, aquele que anteriormente havia sido um dos artífices da “política dos autores”. A querela entre Godard e Truffaut, provocando o irreconciliável rompimento daquela amizade (que se prolongou até à morte do segundo) se deu principalmente pela diferença de visões no que tange a relação entre cinema e política. Enquanto o primeiro defendia que os cineastas não podiam ficar indiferentes a todas as transformações pós-1968, o segundo avaliava negativamente a instrumentalização da arte operada pelo cinema militante.

Os dois estavam juntos nos protestos contra a expulsão de Langlois da Cinemateca, nas manifestações de rua em 1968 e no motim feito durante o Festival de Cannes, no mesmo ano, que exigiu e conseguiu a anulação do evento³⁷⁷. Contudo, após as convulsões sociais de maio, os dois trilharam diferentes caminhos. O de Godard seria a radicalização da linguagem cinematográfica, “fazer filmes políticos, de forma política”³⁷⁸, juntando-se ao grupo Dziga Vertov, onde artistas, operários e estudantes realizavam coletivamente suas obras experimentais e militantes, como *Le vent d’est* (1969, 100 minutos). “Maio impôs-nos a sua verdade, forçou-nos a falar e a colocar os

³⁷⁶ LEANDRO, 2010, pág. 105

³⁷⁷ Com informação do documentário *Godard, Truffaut, Nouvelle Vague*, de Emmanuel Laurent.

³⁷⁸ *Ibidem*

problemas de outra maneira”³⁷⁹, afirmava o diretor, num diálogo com Fernando Solanas, em 1968. Numa entrevista de Godard da época, recuperada pelo documentário *Godard, Truffaut, Nouvelle Vague*, de Emmanuel Laurent (*Le deux de la vague*, 2009, 91 minutos), pode-se perceber as suas mudanças de perspectiva: “Falando de forma esquemática, o cinema me fez descobrir a vida e a vida me fez abandonar uma forma que eu tinha de filmar antes. Ela me fez descobrir um outro cinema”.

Truffaut, por sua vez, segue defendendo o modelo autoral e a autonomia da obra de arte:

Sei que em períodos difíceis, o artista vacila e abandona a sua arte para estar a serviço de um ideal imediato, tornando-se, com um filme, um militante político. Quando isso me vem à cabeça, penso em Matisse. Ele atravessou três guerras, sem participar de nenhuma. Era muito jovem para a guerra de 1870, muito velho em 1914, patriarca em 1940. (...) As guerras foram os eventos frívolos de sua vida, enquanto as milhares de telas foram os eventos sérios. Arte pela arte? Não. A arte pela beleza, a arte pelos outros, a arte para fazer o bem”³⁸⁰.

No caminho contrário de Godard, que buscava formas coletivas e anti-sistêmicas de produção, apontando o filme de autor como “cinema da reação”, Truffaut realiza, em 1973, *A noite americana* (*La nuit américaine*, 115 minutos), que celebra a arte do cinema e a soberania autoral. O próprio Truffaut interpreta o diretor Ferrand, que tem a difícil missão concluir um projeto filmico. Ele é um cineasta que se vê cercado pelos conflitos no *set* de filmagem, com problemas que vão da logística ao ego de membros da equipe. Em meio ao caos, a salvação buscada é também a do próprio cinema.

Depois de trocas de acusações por cartas e filmes, Godard conclui: “Quando não compartilhamos de ideias sobre cinema, quando não gostamos mais dos mesmos filmes, não poderemos ficar juntos e nos separaremos. A amizade morreu (...)”³⁸¹.

A discussão entre os dois diretores, para além dos detalhes pessoais, traz à tona os dilemas contidos na complexa relação entre o cinema e a política, levando, também, a perguntas de ordem ontológica sobre a própria obra de arte. Além disso, em tempos de radicalidade, divisões e rompimentos, o cinema militante francês, assim como o vivido na

³⁷⁹ GODARD, Jean-Luc. SOLANAS, Fernando Solanas. “Cinema fora do sistema”. In TORRES, A. Roma (org.) *Cinema, arte e ideologia*. Póvoa de Varzim: Afrontamento, 1975. Pág. 257.

³⁸⁰ Reproduzido no documentário *Godard, Truffaut, Nouvelle Vague*, de Emmanuel Laurent.

³⁸¹ *Ibidem*

América Latina, questiona pressupostos que pareciam consolidados, em relação ao modo de produção cinematográfico e às relações entre o cinema e a realidade social.

Dentro deste contexto do cinema militante francês da época, destacam-se dois coletivos cujos nomes, de forma sintomática, refletem as suas correspondentes escolhas filmicas. O grupo Medvedkine, de forma semelhante ao seu “patrono”, opera numa relação mais direta com o mundo do trabalho. Já o grupo Dziga Vertov, inspirado no outro cineasta russo, aprofundou radicalmente a experimentação, numa direção onde a transformação da linguagem caminhava, lado a lado, com a proposição de outra sociedade.

5- Vozes, imagens, utopias e distopias no Brasil

5.1- Em busca de um cinema

O Brasil, do período entre o fim da Segunda Guerra (e do Estado Novo), até os anos 1950 viveu um período de transformações econômicas, engajamento político e de fortes movimentos culturais, numa busca por transformações estéticas e construção de uma identidade nacional independente. Enquanto a industrialização da Era JK (entre 1956 e 1961) construía Brasília e tomava o país de indústrias automobilísticas, a Bossa Nova era alardeada como a modernização da música brasileira e os movimentos concretista e neoconcretista traziam inovações formais na poesia e nas artes plásticas. A alta burguesia, por sua vez, investiu num projeto artístico nacional, em empreendimentos como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado pelo magnata da comunicação Assis Chateaubriand (1947), o Teatro Brasileiro de Comédia, iniciativa do empresário Franco Zampari (1948) e a Bienal Internacional de Artes de São Paulo, criada por Francisco Matarazzo Sobrinho (em 1952), também de origem italiana. No cinema, este projeto cultural se concretizou na criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, por Francisco Matarazzo e Franco Zampari, buscando a formação de um cinema industrial no Brasil.

Contudo, o projeto da Vera Cruz, que acabou fracassando por uma série de razões históricas, não correspondia às ideias próximas ao cinema moderno e à produção independente e crítica, típicas daquela geração de jovens realizadores. Nos anos 50, havia no país um intenso movimento de cineclubes, periódicos e congressos, produzindo uma inteligência cinematográfica jovem, prefigurando um movimento artístico latente. Em 1953 o crítico de cinema Alex Viany realiza *Agulha no Palheiro* (95 minutos), com clara influência neo-realista. Ele contou com Nelson Pereira dos Santos na assistência de direção, que por sua vez realizaria *Rio 40 graus*, em 1955 (91 minutos). Para Alex Viany, “essas tentativas inseriam-se também entre as raras buscas de um cinema brasileiro legitimamente popular”. Estas obras retomam “um veio que, desde o advento do cinema falado já havia produzido filmes como *Favela de meus amores* de Humberto Mauro” (1935), *João Ninguém*, de Mesquitinha (1937), e *Moleque Tião*, de José Carlos Burle e

Alinor Azevedo”.³⁸²

Agulha no Palheiro, de Alex Viany, narra a história de uma jovem, Mariana, gestante interiorana à procura do pai de sua criança no “palheiro” da multidão carioca. Em sua jornada conta com a ajuda de seu primo, “Baiano”, motorista de ônibus e do motorneiro Eduardo, ambos ligados a sindicatos de trabalhadores. Viany trazia, através de uma comédia de costumes, elementos como a solidariedade de classe e o movimento operário (em processo ascendente na época, marcando um período de lutas sindicais que cresceriam até o golpe de 1964).

Rio 40 graus apresentava uma linguagem inovadora contando, através de várias histórias entrelaçadas, o cotidiano dos cariocas de classes sociais distintas, tendo destaque a presença dos moradores de favelas. Dois anos depois Santos dirigiria *Rio Zona Norte*³⁸³ (em 1957, 82 minutos), estrelando Grande Otelo (que já havia protagonizado *Moleque Tião*). O filme retrata uma situação comum à época: o drama dos compositores do morro, que tinham as suas músicas roubadas pelos grandes estúdios. *Rio Zona Norte* evidenciava a presença da cultura popular negra, parte formadora da identidade nacional e de grande parte da música brasileira reconhecida, mas cujos atores eram excluídos em seus direitos mais básicos. A música ficou a cargo de Zé Ketí, sambista de obra com forte apelo crítico, que em 1964 participaria do grupo de teatro político Opinião.

Ainda que os filmes de Santos e Viany tivessem grande influência do Neo-Realismo italiano e fizessem parte de um projeto de realismo social brasileiro, há neles importantes traços de seus contemporâneos da chanchada musical e do melodrama (como reconheceu o próprio Viany³⁸⁴). Ambos os diretores possuíam relações com o Partido Comunista (PCB) e tinham o firme propósito de um cinema com temáticas populares e socialmente críticas, com inovações estéticas. Se olharmos para o resultado dos filmes, é visível a presença de formas narrativas com mais apelo popular, se compararmos aos principais filmes do Cinema Novo (que vieram pouco tempo depois). Como afirma Marcos Napolitano, estes diretores acreditavam que “o cinema poderia ser uma arma na luta cultural pela afirmação de uma consciência nacional-popular desde que construísse

³⁸² VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. pág. 174

³⁸³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=yhUvkuWrVAE>

³⁸⁴ VIANY, 1999, pág. 174

uma nova estética e viabilizasse a produção de filmes baratos, mas de boa qualidade artística (...)”³⁸⁵

Nelson Pereira dos Santos, em debate publicado no livro *O processo do Cinema Novo*, de Alex Viány, comenta que este movimento encontrou o sistema que seria mais adequado à realidade: “o sistema de produção independente”. Para ele, “no tempo da Vera Cruz, quem falasse em produção independente estava cometendo uma grave heresia, porque o cinema só poderia ser feito na base do grande estúdio, da grande indústria, na base da vedete”.³⁸⁶

Segundo Santos, a proposta de um cinema de autor nas condições de produção daquele momento iam no sentido de numa busca independente, com poucos recursos e estava em oposição à linha de produção industrial. No lugar da realização tipicamente “profissional” dos estúdios, onde o cineasta deveria passar por diferentes estágios técnicos até chegar à possibilidade de dirigir, o movimento vindo de jovens entusiastas de um novo cinema partia de suas ideias, onde o aprendizado se dava na prática, mesmo com as limitações objetivas presentes. Como afirma Nelson Pereira dos Santos,

(...) para um autor de filme, é preciso saber o que quer dizer: ele não precisa conhecer objetivas, nem densidade de filme, nem sensibilidade, nem banho, nem não sei o quê não precisa saber nada daquela série de problemas que eram acrescentados ao trabalho de direção para impedir que aparecessem mais diretores. Era uma mistificação da profissão. O importante é o sujeito saber o que quer.³⁸⁷

Viány recorda que entre 1958 e 1962 aconteceu uma série de experimentações em curta-metragem e em 16 mm, com o movimento ganhando força entre a crítica, redundando no Cinema Novo. Grupos de cineastas, entre Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro e outros estados se reuniam em trocas de experiência a colaboração mútua. Eles sofreram o impacto das produções independentes dos anos 50 e traziam influências das mais diversas, desde a *Nouvelle Vague* francesa, até o cinema soviético e buscavam os mesmos ideais de construção de um cinema brasileiro e de experimentações de

³⁸⁵ NAPOLITANO, Marcos. “As interferências do real no melodrama musical de esquerda: uma análise do filme *Agulha no Palheiro* (Alex Viány, 1953)” In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, julho de 2011. págs. 1 e 2. Disponível em http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307560685_ARQUIVO_Napolitano-SNHAnpuh2011.pdf. Consultado em 3 de dezembro de 2013.

³⁸⁶ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Apud* VIANY, 1999, p. 91

³⁸⁷ *Ibidem*, pág. 97

linguagem que representassem os conflitos da realidade vivida pelo país. Nelson Pereira lembra das infundáveis discussões em bares e outros locais, definindo aos poucos as ideias daquele movimento. Uma série de encontros como quando Nelson montou o primeiro longa de Glauber Rocha, *Barravento*³⁸⁸, em 1962 (74 minutos). Filmado na praia do Buraquinho, em Itapuã (Bahia) retrata o cotidiano de pescadores negros, a exploração sofrida na venda do peixe e a presença das religiões afro-brasileiras.

Esta geração acabaria por culminar no Cinema Novo, que tem geralmente seu marco inicial apontado em 1964, ano de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Os Fuzis* de Ruy Guerra. Para Nelson Pereira dos Santos, havia uma “busca para fazer com que o cinema passasse a ser considerado e cumprisse a missão de ser mais uma expressão da cultura brasileira, deixando de ser simplesmente imitação do produto industrial de uma porção de outros países.”³⁸⁹

Consagrado em Cannes, no ano de 1964, o Cinema Novo produziu marcas até hoje sentidas em nossa cinematografias, foco de diferentes reflexões desde então. A abrangência deste movimento nos exigiria um número muito grande de páginas, visto a importância dentro dos pontos trabalhados na presente pesquisa. Nos interessará, de forma mais específica, alguns pontos essenciais para compreender as contribuições desta cinematografia (e não só do Cinema Novo, mas dos cinemas feitos no Brasil nos anos 60 e 70, como o documentarismo brasileiro moderno) para pensarmos a relação entre documentário e lutas sociais. Entre os pontos que destacaremos, podemos citar algumas transformações do modo de produção, a busca pela auto-imagem e a relação com movimentos políticos/culturais e com a realidade social do período e a forma como algumas lutas sociais foram retratadas por realizadores mais diretamente ligados às organizações de esquerda. Além disso, de forma geral estes temas vão ao encontro de uma reflexão mais geral sobre as transformações dos processos de subjetivação e representação social, auto-imagem, conflitos discursivos e formação imagética brasileira e latino-americana, cujo período contribuiu com importantes elementos.

³⁸⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04>

³⁸⁹ *Ibidem*, pág. 91

A explicação sobre a origem do termo “barravento” (do filme homônimo de Glauber Rocha), mostrada numa legenda dos créditos iniciais, é bem representativa sobre o momento vivido tanto por aquele cinema que se construía, como pela situação do país: "Barravento é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças." No filme de 1964, uma comunidade de pescadores descendentes de escravos sofre o impacto da chegada de um antigo morador, Firmino, que havia morado na cidade grande, personagem interpretado por Antônio Pitanga. Sofrendo com a exploração no trabalho, o povoado tem a sua vida guiada pela religiosidade de matriz africana, fato que é criticado por Firmino. Ele tenta provocar a revolta dos pescadores ao furar a rede comunitária, fato que poderia levar à compra de um novo material, possibilitando autonomia em relação ao patrão e, também, mostraria as relações precárias do labor. Neste esforço de mudar a vida do vilarejo, confronta-se com Aruã, jovem líder dos pescadores e protegido de Iemanjá, a quem enfrenta em uma luta de Capoeira. Suas ideias também se opõem ao Mestre, patriarca do local e guardião da tradição e da vida local tal como ela existe.

Ainda na cartela inicial do filme é explicitada a postura racionalista de Glauber, característica do período em que *Barravento* foi feito: o contexto do nacional-popular e da crítica corrente sobre o “atraso” do subdesenvolvimento brasileiro e latino-americano.

No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de ‘xaréu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino.

Esta posição também pode ser vista na carta de Glauber Rocha para o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes:

(...) não sou marxista, sendo antes um protestante que não se batizou e que depois passou às causas da revolução levado pelos ímpetos de uma juventude literária, o que não deixa de ser tradicional e um tanto decadente. Mas... o filme parte, embora primariamente, de “a religião é o ópio do povo”.³⁹⁰

³⁹⁰ ROCHA, Glauber. In BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997. pág. 125

De forma geral, podemos apontar como perfil daquela geração a filiação ao ideário do “nacional-popular”, que tinha entre suas características, segundo Everton Moraes, “uma rigidez (às vezes quase militar), uma seriedade, uma confiança inabalável nos poderes da razão e da consciência”. Além disso, havia a crença intelectual sobre a missão de “levar a consciência da exploração e das possibilidades de transformação social para os “trabalhadores” explorados (estes desprovidos dessa consciência idealizada)”³⁹¹. Ou como relata Jean-Claude Bernardet, ao falar dos documentários da época, a “ primeira metade dos anos 60- o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o CPC (Centro Popular de Cultura), o Cinema Novo- trabalhou muito com a dobradinha consciência/alienação”. Ou seja: “o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece”.³⁹²

Longe de estar totalmente equivocada, esta foi a explicação corrente para se pensar o cinema de pretensões políticas dos anos 60 e 70, em especial no documentarismo analisado por Bernardet (como veremos melhor adiante). Contudo, de modo esquemático (talvez o mesmo esquematismo criticado), a narrativa do período, feita *a posteriori*, ficou condicionada por uma interpretação linear e bidimensional, que impediu a percepção de nuances históricas e de sentido contidas nas imagens e sons do conjunto de filmes analisados.

A trajetória cinematográfica de Glauber é notadamente original e, embora coerente, acabou por refletir as transformações de seu pensamento, assim como dos momentos históricos vividos por ele. O texto inicial de *Barravento*, assim como a condução de seu enredo, apresenta claramente uma aproximação ideológica com o racionalismo “nacional-popular”. Mas podemos perceber nele prenúncios de alguns dos elementos temáticos e estéticos que iriam aflorar em filmes posteriores. Ao observarmos a totalidade da filmografia glauberiana, assim como de seus textos (críticas, cartas, manifestos..), é possível ver contínuas transições. Das alegorias épicas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, das contradições do Brasil e da América Latina em *Terra em Transe*, passando pela abertura ao improvisado e experimentalismo de *Câncer* e culminando na sua

³⁹¹ MORAES, Everton. “Poética dos protestos entre o nacional-popular e o tropical-concreto”. In *Dossiê Uninômade das Manifestações*. Disponível em <http://uninomade.net/tenda/poetica-dos-protestos-entre-nacional-popular-e-tropical-concreto/>. Consultado em 28 de maio de 2014

³⁹² BERNARDET, Jean-Claude. *Os cineastas e as imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pág. 34

obra mais complexa e enigmática, *A idade da terra*, percebemos estas mudanças, que também são sentidas na produção textual de seus dois principais manifestos: “Eztetyka da fome 64” e “A eztetyka do sonho 71”. O primeiro filia-se mais diretamente às reflexões do “nacional-popular” sobre o subdesenvolvimento: “Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo”, critica o Glauber de “Eztetyka da fome 64”. Sete anos depois, em “Eztetyka do sonho 71”, estaria presente a valorização das manifestações populares latino-americanas em oposição à razão ocidental colonizadora que, segundo o cineasta, “classifica o misticismo de irracionalista e o reprime à bala afirma o texto”. Para o Glauber deste segundo manifesto, “a ruptura com os racionalismos colonizadores” seria “a única saída.”, onde considerava que “as raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente”, pois “nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.”

Voltemos, então, a *Barravento*. Neste primeiro longa de Glauber, a presença das manifestações culturais do povoado de pescadores é uma imagem que “salta” de uma intenção filmica controlável, onde o processo da obra glauberiana está mais claro do que um ponto fixo de sua história. São imagens dialéticas de identidades cinematográficas em suas buscas estéticas, temáticas e políticas. Junto a isso, é importante lembrar que *Barravento* tem o choque de duas visões autorais. Luiz Paulino dos Santos foi o primeiro diretor do longa, mas é destituído pela sua veneração à atriz Sonia Pereira, a quem dedicava extensos planos. Ele, assim, dá lugar a Glauber no comando do filme. O termo “barravento”, representa mudança, revolução. André Setaro, citando o produtor do filme Rex Schindler, afirma que enquanto para Glauber esta transformação é uma “resolução de mudança social”, para Paulino ela era “uma mudança mística”. Adepto da vida em comunidade e da renúncia à sociedade de consumo, ele “pensa Barravento como uma proposta de contemplação de uma cultura, a cultura negra do candomblé e a beleza de suas manifestações”.³⁹³

O roteiro conduz a figura do personagem Firmino (Antônio Pitanga) como agente

³⁹³ SETARO, André. “O ministério em torno de ‘Barravento’”. Disponível em <http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2008/10/14/o-misterio-em-torno-de-barravento/> Consultado em 28/06/2014

desestabilizador e disparador de consciências em relação à exploração, proveniente de alguém que conviveu com as ideias mais “avançadas” da vida urbana “desenvolvida” Talvez o sinal mais forte de paternianismo no filme esteja em sua presença, cujas premeditadas ações geram as principais reviravoltas na vida da comunidade. Neste sentido, ele assumiria a figura da intelectualidade de esquerda, que de fora pretende agir sobre o povo. É Firmino quem anuncia a presença de Iemanjá para um dos pescadores, que acaba morrendo com o barravento ao procurá-la no mar. Esta situação acaba por finalmente sensibilizar o pretegido de Iemanjá Aruã, que no final do filme parte para a cidade juntar dinheiro, objetivando comprar uma nova rede e conquistar a autonomia de sua comunidade.

Tal como numa incorporação religiosa, os movimentos dos corpos, os ritos e a presença junto ao mar aproximam a analogia política da simbologia mística. Tudo é mostrado de forma detalhada e atenciosa, em sequências longas, de encadeados planos curtos e detalhados: o Candomblé, a Capoeira, o Samba de Roda e o ritual da pesca. O ritmo dos tambores dá a tensão rítmica do longa e o mar aparece como metáfora revolucionária, de redenção e transformação.

Nas duas versões autorais (a de Paulino, abandonada e a de Glauber, na versão final) estão duas das linhas de força predominantes no cinema do período: de um lado a valorização da cultura popular e o reconhecimento de seu valor político e simbólico dentro da afirmação nacional e, do outro, uma visão nacional-desenvolvimentista, crítica a um alegado “atraso” econômico e cultural do povo. Firmino, que também pode ser visto como uma versão glauberiana da entidade afro-brasileira Zé Pelintra (em suas roupas e na sua representação de personagem) é, ao mesmo tempo, alguém interno e externo à comunidade. Isso pode ser entendido como parte da dúbia relação entre os cineastas e o “popular”, elemento que nunca mais abandonaria as discussões sobre o cinema brasileiro. Mas, se é verdade que o roteiro do filme conclui-se com uma saída pragmática e não-religiosa (a saída de Aruã para tentar comprar a rede que libertará o povoado), Glauber parte das narrativas brasileiras, que em nenhum momento abandona em sua cinetografia, o que vai ao encontro de seu projeto de revolução latino-americana original (na estética e na política). Nos últimos planos de *Barravento*, o mestre dos pescadores olha triste e meditativo para o mar. Firmino caminha decidido a ir embora, tendo ao fundo a música

que diz “vou pra Bahia pra ver, se dinheiro corre. Se dinheiro não correr, de fome ninguém morre. Ê, barravento o le le, ê barravento o la la”. Ele, então, olha para o mar, no momento em que a câmera faz um *travelling* em plano aberto de toda a extensão da praia. Iemanjá, como o mar (e a própria rotina da comunidade) é constante, mas guarda a imprevisibilidade do barravento, momento revolucionário da virada.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, pode-se perceber, também, o sinuoso caminho da poética glauberiana. Aqui ele retratará a epopeia de sobrevivência do vaqueiro Manoel e de sua mulher, Rosa. Manoel inicia o filme matando o coronel que tentara tomar vantagem sobre ele num acordo. Se converte, logo depois, ao grupo do beato Sebastião, anunciador de uma terra prometida e da redenção dos sertanejos. Por fim, se integra no grupo de cangaceiros remanescentes do bando de Lampião, liderado por Corisco e observa a ação do “matador de cangaceiros”. O matador Antônio das Mortes elimina Corisco, a mando dos poderosos locais, da mesma forma como havia feito com o beato e seu povo. Ao ser assassinado, no final do filme, Corisco grita: “Mais forte são os poderes do povo!”. Rosa e Manoel, os dois únicos sobreviventes, correm pelo sertão da Serra Talhada (Bahia), fugindo sem destino. A câmera filma de cima a imensidão do espaço onde é feita a corrida, Rosa cai no chão e Manoel continua. A trilha sonora é um das canções feitas por Glauber e Sergio Ricardo (que narram a história do filme, tal como num cordel), onde ouve-se “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. O ambiente sertanejo é então cortado para as imagens de um mar revoltado, numa montagem intelectual tributária da influência eisensteiniana na estética do realizador. Manoel, homem em busca por sobrevivência e redenção, passa pelo enfrentamento do latifúndio, a religiosidade messiânica e comunitária, o cangaço e termina numa corrida pela imensidão do indefinível. Embora cada personagem tenha a carga alegórica de seu papel político dentro da sociedade brasileira, nenhum deles é privilegiado. O mar como representação revolucionária (semelhante ao *Barravento*) retorna em *Deus e o Diabo*, assim como aparece a frase de Antônio Conselheiro, líder de Canudos (uma das fontes de inspiração para o personagem do Beato Sebastião), “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.³⁹⁴

³⁹⁴ Algumas destas reflexões sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foram estimuladas pelo debate sobre o filme no MIS (Museu da Imagem e do Som) de Campinas, com a importante presença do

5.2- O ano de 1964 e uma imagem dialética

A corrida de Manoel e Rosa rumo ao imponderável no sertão, junto ao corte para o mar, remetem à revolução e à “utopia”, este “não-lugar” (“*u-topos*”) que aponta para fora da tela, de uma esperança que caminha com a incerteza. *Deus e o diabo na terra do sol* estreou no Rio de Janeiro pela manhã, no dia 13 de março de 1964. No mesmo dia, à tarde, Leon Hirszman e Luiz Carlos Saldanha filmam cenas de uma passeata em apoio ao então presidente João Goulart, na Avenida Presidente Vargas. Ele discursou naquele dia na Central do Brasil para cerca de 150 mil pessoas. Lá anunciava as Reformas de Base, exigidas por muitas das faixas hasteadas: Reforma Agrária; a Reforma Universitária; a Reforma Eleitoral (que garantia a todos os brasileiros, acima de 18 anos, independente de renda ou escolaridade, votarem) e a regulamentação dos preços abusivos do setor imobiliário. Junto a isso, anunciava seu projeto de alfabetização do povo, baseado no método crítico de Paulo Freire.

“Essa Constituição é antiquada, porque legaliza uma estrutura sócio-econômica já superada, injusta e desumana; o povo quer que se amplie a democracia e que se ponha fim aos privilégios de uma minoria”, afirmava Jango em seu discurso, (preservado apenas em áudio) anunciando o que pretendia mudar.³⁹⁵ Algumas daquelas imagens de Hirszman e Saldanha, que nunca foram montadas, podem ser vistas em seu material bruto no documentário *Deixa que eu falo*, de Eduardo Escorel (sobre Leon Hirszman)³⁹⁶. Nelas, vemos a multidão de homens em sua maioria negros e pardos, faixas de apoio às reformas de base e pelo registro do Partido Comunista do Brasil, além de operários da Petrobrás em fila, com capacetes e tochas.

O desfecho desta história já é conhecido: um golpe realizado pelos grupos civis e militares que temiam as transformações sociais do país, que redundou num regime ditatorial que durou mais de vinte anos. Ao mesmo tempo em que defendia as reformas, o Presidente Jango renunciava, no comício, o regime de exceção que se articulava: “Chegou-se a proclamar, até, que esta concentração seria um ato atentatório ao regime democrático, como se no Brasil a reação ainda fosse a dona da democracia, e a

funcionário/cineclubista Orestes Toledo.

³⁹⁵ GOULART, João. “O discurso de Jango no comício da Central do Brasil”. Disponível em <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/O-discurso-de-Jango-no-comicio-da-Central-do-Brasil%0D%0A/4/16826>. Consultado em 29/06/2014

³⁹⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=g_CdsMetJe8

proprietária das praças e das ruas.” (...) E completa: “Democracia para esses democratas não é o regime da liberdade de reunião para o povo: o que eles querem é uma democracia de povo emudecido, amordaçado nos seus anseios e sufocado nas suas reivindicações.”

O anúncio das reformas e o conseqüente golpe fechou um ciclo de vai das transformações econômicas e culturais do país nos anos 50, até a primeira metade dos anos 60, de mobilizações operárias, nascimento das Ligas Camponesas, no Nordeste e outros movimentos de massa que exigiam transformações sociais mais radicais no país. *Deus e o diabo...* narra um caminho épico de incertezas, lutas, mas com uma abertura utópica, ao fim. Não por acaso, a sua estréia coincide com o dia do comício de Jango.

Três anos depois, quando Glauber vai fazer *Terra em transe* em plena Ditadura Militar (o filme é de 1967), este caminho utópico não será mais possível. Se em *Deus e o Diabo..* Rosa e Manoel percorrem os diferentes caminhos pelo sertão, em *Terra em transe* o poeta Paulo Martins vai se deparar (ora se aproximar, ora se afastar) com tipos sociais representativos do Brasil e da América Latina, como o político conservador e aristocrata, o político populista, o empresário proprietário de meios de comunicação e os militantes de esquerda. Entre os seus conflitos, numa subjetividade em transe e numa terra em transe (representada pela fictícia república latino-americana de Eldorado), Paulo Martins se dividirá entre a poesia e o engajamento político. Num dos diálogos mais famosos do filme Sara, a militante de esquerda com quem ele se envolve amorosamente, lhe diz: “um homem não pode se dividir assim... a política e a poesia são demais para um só homem.” Os dilemas de Paulo são gritados em seus versos no filme, os diálogos (como os travados com Ana) estão em cortes rápidos e frenéticos, o ritmo do filme é de desespero e pulsão de morte. O personagem principal discute a historicamente complexa relação do artista com a realidade social e a posição política. Não é difícil imaginar que esta questão toca especialmente tanto Glauber, como toda a geração do Cinema Novo. *Terra em transe* reflete a inquietude e sentimentos de culpa e ceticismo dos intelectuais diante do Golpe de Estado (tema presente fortemente em *O desafio*, de Paulo César Saraceni, um dos pioneiros ao falar dos efeitos da intervenção militar, já em 1965). Glauber, que já havia sido preso em 1966 numa manifestação junto a outros intelectuais, traz a mesma complexidade alegórica sobre nossa totalidade social vista em *Deus e o diabo...*, mas agora apresenta um tom bem mais amargo, irônico e cético. Ao

final do filme, temos o reencontro com as imensidões e caminhos, no destino do protagonista. Primeiramente, uma estrada onde discutem Paulo e Sara. Ela abraça o poeta, que segura uma arma, enquanto a câmera se afasta *travelling* e sons de tiros são ouvidos em *off*. “O que prova a sua morte?”, pergunta a militante de esquerda, ao que ele responde: “O triunfo da beleza e da justiça”. A conclusão de Paulo Martins é a redenção pela síntese do belo e justo. Em outras palavras: a estética e a ética, a arte e a política. No último plano, Paulo, que ocupa com seu corpo uma pequena parte do canto inferior direito da tela, aponta a sua arma e atira para um céu branco, enevoadado, de luz parcialmente estourada. O “*u- topos*” converte-se em “distopia”, “*dis- topos*” ou “dor-lugar”. Na distopia glauberiana, a não-saída é a saída, onde não está ausente a abertura para a revolução, mas a partir da morte, do labirinto, do cerco.

O ano de 1964 foi um instante esmagado entre as esperanças políticas dos movimentos de luta social e cultural, por um lado e, por outro, um golpe que interromperia estes processos de libertação, marcaria a história brasileira, se tornando 40, 50 anos mais tarde, uma das obsessões de nosso olhar para o passado e de nossa reconstrução histórica como povo e como democracia. Será um dos temas mais presentes tanto no cinema ficcional, como no documental, da retomada no fim do século XX e início do XXI, em consonância com as discussões sobre uma política de memória e a reabertura dos arquivos do período militar

Os registros filmadas por Hirzsmann e Saldanha, no comício de Jango em 1964, podem ser vistos como imagens dialéticas. Para Walter Benjamin, “na imagem dialética, o ocorrido de determinada época é o ocorrido ‘desde sempre’”.³⁹⁷ No lugar de uma história “morta” e “arcaica”, a proposta metodológica do teórico alemão redime o “acontecido” através das “imagens” e dos “resíduos”, que surgem vivos como possibilidade presentificada (e resignificada).

Aqueles militantes no comício estavam esperançosos com transformações sociais que poderiam vir. Para Benjamin, a revolução não trata-se, como defende grande parte da esquerda, de considerar uma classe revolucionária abstrata como “redentora das gerações futuras”.³⁹⁸ Benjamin afirma que “não existe um único instante que não traga consigo sua

³⁹⁷ BENJAMIN, 2006, pág. 506

³⁹⁸ BENJAMIN, 2012, pág. 248

chance revolucionária”. Assim, conclui que a sociedade sem classes não é o objetivo final, na linha final de uma evolução histórica³⁹⁹, onde o capitalismo morreria de “morte natural”⁴⁰⁰. Seria ela, na verdade, a irrupção de uma ação política inúmeras vezes fracassada, até ser exitosa em seu processo de rompimento com o sistema econômico. Ou seja: a sua reviravolta dialética.⁴⁰¹

O Anjo da História, no trecho do já citado texto benjaminiano “Sobre o conceito de história” é a mais essencial alegoria destas imagens dialéticas. Ele tenta olhar para trás, mas é impedido pelo atropelo dos ventos do historicismo. Desta forma, recusa-se a filiar ao “era uma vez da história”. Os destinos dos personagens do comício na Central foram, provavelmente, os mais diversos possíveis. Mas a imagem deles em 1964 se eterniza em sua condição de instante: operários, camponeses, militantes de partido do esquerda.. todos os que se entusiasmaram com o momento, cobrando reformas e direitos sociais e marchando juntos. No documentário *Deixa que eu falo*, de 2007, as imagens registradas por Hirzsmann e Saldanha passam pela tela sem nenhum áudio, em respeito ao material que nunca foi editado. Vemos militantes sorrindo, alguns olhando para a câmera. Uma marcha de operários da Petrobrás segue e a noite vai caindo, quando as tochas que seguram aparecem destacadas. Enquanto isso, uma legenda indica que no mesmo dia estreava *Deus e o diabo na terra do sol*. O silêncio das sequências apoia o clima reflexivo e soturno, visto por nós, espectadores consciente do que aconteceria depois, mas sem o poder de avisar os que estão na tela, marchando por um ideal. A passeata é de alegria e de esperança, mas um olhar nos dias atuais pode ver, também, uma marcha fúnebre de nossa democracia, que teria apenas mais 17 dias, até o golpe de primeiro de abril de 1964.

Hoje, em 2014, o país relembra os 50 anos do golpe, dentro de um processo de crescimento das lutas sociais nas ruas. As imagens brutas das passeatas em 1964 são um exercício aberto do olhar. Escolhida a perspectiva linear do “fim da história” e “fim das ideologias”, que tomou de assalto a virada do século XX para o XXI, poderia-se visualizar, ali, um retrato das ilusões perdidas. Esta condição direciona-se para o que Benjamin chama de “imagens arcaicas”. Em outras palavras: as imagens são parte de uma

³⁹⁹ BENJAMIN, 2006, Pág. 30

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pág. 708

⁴⁰¹ *Ibidem*, 2006, Pág. 30

história morta, de uma “página virada”, de ideias e lutas que se perderam no limbo narrativo dos mitos. Por outro lado, as imagens podem ser lidas em suas relações complexas na história. Elas carregam “no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura”.⁴⁰² As questões sobre a Ditadura Militar e a formação da identidade política de uma jovem democracia insistem em reaparecer. Do mesmo modo, o projeto de organização e poder popular (buscado historicamente por movimentos sociais), democratização e transformação cultural reaparecem no fim da ditadura e na redemocratização (entre os anos 70 e 80 em lutas operárias e movimentos sociais) e no século XXI em manifestações como as do passe livre em 2013, em movimentos sem teto, grupos identitários e ativistas da comunicação, no contexto das novas tecnologias.

No tocante às relações de sujeitos em movimento frente à realidade social e da imagem em relação ao tempo histórico, uma síntese pode ser encontrada na dialética suscitada pela pergunta: “Mudamos a história ou a história nos mudou?”. Posto isto, podemos dizer que (assim como fez Benjamin em seu “princípio da montagem”) no cinema (e, mais ainda, no vídeo) os sujeitos podem voltar, congelar, adiantar e remontar as imagens da história. Este indivíduo de 1964 está espremido em seu instante de esperança e não sabe da Ditadura que está por vir. Portanto, o futuro daqueles personagens retratados era “a catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés”⁴⁰³ Mas esta não é a única linha que corta a imagem congelada daquele eterno “agora”. A utopia glauberiana de *Deus e o diabo na terra do sol* e de uma proposição de cinema, além do ascenso político de movimentos sociais e culturais dos anos 50 e 60 é um vir-a-ser que também pode se eternizar em suas potências vivas, se atualizando no “agora”.

5.3- A questão da voz

Voltemos, então, dois anos. Em 1962, um dos cinegrafistas daquele comício de 1964, Leon Hirszman, participava do filme *Cinco vezes favela*. Como o realizador conta, no documentário *Deixa que eu falo*, o projeto iniciou-se com o curta-metragem *Couro de*

⁴⁰² BENJAMIN, 2006, pág. 73

⁴⁰³ *Idem*, 2012, pág. 246

Gato, de Joaquim Pedro de Andrade, que com o apoio do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC, fundado em 1960) acabou ganhando mais quatro episódios, por outros quatro cineastas. *Couro de Gato* foi celebrado em festivais internacionais, sendo ponto de partida para o *Cinco Vezes Favela*, de 1962 e relevante influência para o Cinema Novo. Se juntaram a ele mais quatro filmes: *Um favelado* (Marcos Farias), *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), *Escola de Samba Alegria de Viver* (Cacá Diegues) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). Sobre o CPC, Hirszman fala..

O CPC, Centro Popular de Cultura, atraiu aquelas pessoas que estavam pensando um pouco afins, que estavam querendo fazer coisas em conjunto. Era um espaço onde você podia, não só no cinema como no teatro, literatura de cordel, na música popular. Era um espaço dinâmico, onde o cinema era uma parte. E isso era uma coisa fascinante! O Centro Popular de Cultura atraiu algumas pessoas e veio a formar outros cineastas⁴⁰⁴.

Couro de gato, o filme fundador do projeto, retrata a busca de jovens moradores de favela por gatos, utilizados como matéria-prima de instrumentos musicais no Carnaval (os personagens são interpretados por meninos do Morro do Cantagalo e do Pavãozinho). Assim como acontece em *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, há uma tentativa de percepção filmica sobre o mosaico social da cidade do Rio de Janeiro. A montagem de *Couro de Gato* (em especial o uso da montagem paralela) mostra os personagens saindo do morro e em busca dos animais na orla marítima e em bairros ricos, com a consequente perseguição de policiais e seguranças. No início do curta, logo após vermos imagens de meninos em busca por sobrevivência em diferentes atividades como engraxate e vendedor de jornais, nos é apresentado o tema, através da narração explicando que “na impossibilidade de melhor material, os tamborins são feitos com couro de gato” (com imagens de um desfile de escola de samba). Esta será a única voz de narração presente, visto que o filme é praticamente todo mudo, se guiando apenas pelas ações e movimentos dos personagens. O que se verá a seguir à apresentação do mote inicial é o desmebramento de uma cadeia de produção marginal, na caça aos gatos, mas que apontaria para o próprio funcionamento da sociedade. A montagem cinematográfica evidencia os contrastes e a relação das ações no tempo, de uma cidade que tenta se

⁴⁰⁴ Em entrevista para o documentário *Deixa que eu falo*, de Eduardo Escorel

entender, onde o cinema funciona como “cine-sensação” do mundo, tal como propôs Vertov em seus filmes e manifestos.

A influência neo-realista está presente em *Couro de Gato*, como notou Luciana Corrêa de Araújo⁴⁰⁵, na temática e no uso de crianças dos próprios locais retratados. Mas é o uso da montagem intelectual que dá sentido ao filme. Esta influência também está em outro curta, *Pedreira de São Diogo* (montado por Nelson Pereira dos Santos). Para Hirzsmán “foi uma homenagem completa às teorias, (...) aos filmes do Einsenstein”. Como ele afirma, “Einsenstein é um ponto de unidade e de partida, do ponto de vista da compreensão teórica nas questões do cinema”.⁴⁰⁶ Isto é percebido em momentos como a montagem dos rostos de desespero dos trabalhadores na pedreira, referência direta a *O Encouraçado Potemkin*.

O curta *Pedreira de São Diogo* narra a ameaça de destruição de uma favela, que seria ocasionada pela explosão realizada numa pedreira. Os trabalhadores, alguns dos quais moradores da comunidade, chegam a um dilema: querem impedir a explosão, mas têm medo de perder os seus empregos. A solução encontrada por trabalhadores e moradores é chamar a população para se colocar bem na parte a ser derrubada justificando, assim, a paralização das máquinas. A ideia dos trabalhadores funciona, e os moradores surgem no alto do morro ao som de alegres tamborins (em som fora de campo, como trilha musical). Aqui o samba novamente aparece como elemento de identidade cultural e potência política, tal como acontece como nos dois primeiros de Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*) e em outro episódio do *Cinco Vezes Favela: Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues. O aparecimento das pessoas é acompanhado de sorrisos de vitória de moradores e operários. Ao fim, o patrão, retratado claramente como o inimigo, é encarado por todos e obrigado a ir embora.

Hirzsmán, que tem formação marxista e era do partido comunista desde os 14 anos⁴⁰⁷, faz uma reflexão cinematográfica sobre a condição do operário que trabalha para aqueles que o destroem como classe. Assim, o impasse vivido cumpre uma função crítica

⁴⁰⁵ ARAÚJO, Luciana Corrêa. “Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos”. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/85/artjpprimeirostempos.htm>. Consultado em 02/06/2014. Também disponível em *Estudos de Cinema: Socine I e II*. São Paulo: Annablume, 2000.

⁴⁰⁶ Depoimento para o documentário *Deixa que eu falo*

⁴⁰⁷ “Leon Hirszman”. In *CPDOC- FGV* (site). Disponível em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/leon_hirszman Consultado em 03/06/2014

e dialética, objetivando o questionamento do espectador. Já a conclusão aparece como indicação didática sobre a necessidade de união e organização popular. Neste aspecto, *Pedreira de São Diogo* se aproxima da tradição dos cinemas militantes/políticos, buscando uma reflexão sobre o funcionamento da sociedade e a necessidade de ação.

Sua conclusão otimista e redentora diferencia-se de *Couro de Gato*. Se há uma vitória redentora em *Pedreira de São Diogo*, o filme de Joaquim Pedro incorpora “um perturbador traço de crueldade”, como aponta Luciana Corrêa de Araújo⁴⁰⁸. Ao final de *Couro de Gato*, um dos meninos se afeiçoa pelo bicho que caçou, mas é obrigado a vendê-lo para o abate. Para Araújo, no filme “o espaço para o afeto, para o prazer da infância está interdito”.⁴⁰⁹

Na contraposição dos dois filmes (que mostra as diferenças entre os curtas de *Cinco vezes favela*, obra geralmente tratada de forma unívoca) estão as alternativas entre fazer um filme “realista”, ou uma obra mostrando como “deveria ser” a luta social e como se pré-fiuraria uma nova sociedade. Embora qualquer definição de realismo esteja repleta de ambiguidade e relatividade, pode-se atribuir a influência em *Couro de Gato* e em grande parte do Cinema Novo ao Neo-Realismo Italiano. Como já mostramos anteriormente, para Bazin os filmes neo-realistas eram pré-revolucionários, por “recusarem (...) a realidade social da qual se servem”. Mas, para eles, “antes de ser condenável, o mundo é, simplesmente”.⁴¹⁰ Já o Hirszman, de *Pedreira de São Diogo*, vem de uma influência forte de cinemas mais diretamente políticos, como o soviético.

Contudo, a conclusão de *Pedreira..* chocou-se frontalmente com a realidade. Se no curta há um final vitorioso, onde é impedida a destruição do barraco, o mesmo local teve um destino diferente, como o próprio Hirszman lembra, na entrevista utilizada no documentário *Deixa que eu falo*:

Eu acho *A Pedreira de São Diogo* um filme juvenil, de uma grande esperança, sim, mas falsa! Anos depois veio a manchete do dia sobre o local onde eu filmei *A Pedreira de São Diogo..* haviam dinamitado, os barracos caíram, morrendo 16 pessoas. Tinha sido a marca da distância entre a realidade social e a possibilidade

⁴⁰⁸ Araújo faz, na verdade, uma comparação entre *Couro de gato* e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, mas que também cabe para falar sobre *A Pedreira de São Diogo*. ARAÚJO, 2000

⁴⁰⁹ *Ibidem*

⁴¹⁰ BAZIN, André. “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação”. In BAZIN, 1991, pág. 238

de transformá-la.

Sobre o processo de criação e realização do curta, ele explica:

Sabe esse negócio de você fazer o filme que tá na sua cabeça? *Pedreira de São Diogo* era muito isso. Eu obtinha na realidade a imagem que já tava em mim. Tava na minha cuca, no meu coração, no meu jeito de sentir.⁴¹¹

Na entrevista, Hirszman utiliza o exemplo de *Pedreira de São Diogo* para falar sobre as mudanças operadas no documentário que dirige dois anos depois, em 1964: *Maioria Absoluta*. Se em *Pedreira*, ele realizaria algo que já estava *a priori* em sua cabeça, para ele.. “o *Maioria absoluta* era deixar vir da realidade”:

(...) Não tinha nenhuma atitude pré-concebida. É um cinema assim, de caráter estético, som direto, feito para dar voz a outros. Esses outros eram analfabetos. (...) O *Maioria absoluta* para mim é um filme muito querido. Ele marca o CPC, o Cinema Novo. Tudo muito junto. Ele cristaliza uma atitude crítica de fazer um filme sobre o Método Paulo Freire, que era a proposta, seria a proposta inicial. A opção era fazer um filme que desse voz aos analfabetos. Em vez de fazer propaganda de como é que é bom alfabetizar direito, era levantar as condições sociais dos analfabetos. As condições materiais de vida... e espirituais também. No sentido de ver, de falar dos problemas deles. Falar sobre educação, saúde, sobre sua visão do mundo e falar com precisão poética, com expressão radical da língua. (...)

Maioria absoluta é um filme importante dentro do documentário brasileiro e para as reflexões desta pesquisa. É interessante observar que mais ou menos na mesma época em que Glauber escreve, sobre os famintos, dizendo “ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós”, em seu “Eztetyka da fome”, de 65, o filme de Hirszman se baseia, de forma oposta, na voz dos que não saber ler: “Passemos a palavra aos analfabetos: eles são a maioria absoluta” (ainda que esta palavra tenha sido outorgada). *Maioria absoluta* é o primeiro a utilizar o som direto de forma plena, marcando uma transição dentro da não-ficção cinematográfica no país ⁴¹². Sobre ele, existem importantes análises, sobre a presença das vozes (da

⁴¹¹ Em depoimento para o documentário *Deixa que eu falo*, de Eduardo Scorel

⁴¹² *Garrincha, a alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, fez uma primeira tentativa, mas com aparelhos muito grandes e pouco práticos. A chegada do aparelho de captação de som Nagra, que era portátil, só seria utilizada em *Maioria Absoluta*.

narração, dos entrevistados e da “voz” enunciativa), algumas das quais se chocam com a visão mais positiva de Hirszman sobre o filme, citada acima. Apesar disso, o documentário é relevante para apresentar algumas das questões que servirão de referência para pensarmos, a partir daqui, sobre voz, imagem, representação e subjetividade.

Antes de entrar propriamente em *Maioria absoluta* é importante lembrar que a utilização do som direto foi essencial para a formação do Cinema Direto e dos Cinema Verdade, nos EUA e na França, respectivamente, movimentos estes apontados como fundadores do documentário moderno nos anos 60. A utilização do som direto, através do gravador *Nagra* e de câmeras mais leves, além de outros fatores e instrumentos, afastaria estes cineastas dos cânones do documentarismo clássico, (representado especial pela escola inglesa de John Grierson). O Cinema Direto, de realizadores como D.A Pennebaker e Robert Drew, tinha como procedimento a tentativa de “não-intervenção”, onde a câmera cumpria a função de observar os fenômenos sociais (o que Bill Nichols chama de “modo observativo”), sem interagir com as situações, na forma de perguntas ou mesmo de narrações. Para Fernão Ramos,

(...) a ideia de não-intervenção surge como antídoto ao tipo de composição imagética/sonora da tradição griersoniana, que incorporava sem má-consciência, as necessidades ideológicas que cercam a inserção institucional do documentarista no aparelho de Estado.⁴¹³

De modo oposto ao Cinema Direto, o Cinema Verdade, realizado por diretores como Jean Rouch⁴¹⁴ fazia um cinema de intervenção junto aos personagens e fenômenos

⁴¹³ RAMOS, Fernão. “Cinema Verdade no Brasil”. In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004. pág. 82

⁴¹⁴ *Crônicas de um verão* é (Cronique d'un été, 1961, Jean Rouch e Edgar Morin) é momento de grande importância para pensar os processos de subjetivação no documentário. No filme, Morin propõe a Rouch, (que realizara uma série de filmes na África) registrar o seu próprio meio, sua própria “tribo”: o cotidiano parisiense. O diálogo dos dois é registrado e temos contato com o processo que levou à construção da obra. Este é apenas um ponto de partida para as diferentes experimentações na captação de vozes e subjetividades da sociedade francesa, em suas diferenças. Além da profunda auto-reflexão dos autores, que está bem presente no início e na conclusão de *Crônicas*, outras estruturas de captação das subjetividades e de relações com os personagens passam pela tela. Marceline Loridan, que trabalha em uma empresa de pesquisas psico-sociais (um alter ego dos dois cientistas sociais/diretores?) é a personagem que se torna, também, entrevistadora. Nas ruas, ela pergunta: “Você é feliz?” Mas ela própria abre seus sentimentos, em uma densa fala confessional durante um plano em movimento pela cidade. Outros métodos são utilizadas, como a roda de conversa. Ao final, em uma auto-análise do filme, os diretores exibem para os participantes o resultado, que fazem a sua avaliação. Mesma reflexão é feita no diálogo entre os realizadores, onde concluem por um fracasso em relação aos objetivos

retratados (caracterizando o chamado “modo interativo”, segundo Nichols). Para Ramos, “o aparecimento do som direto conquista um espaço no mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário”. Desta forma, “através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos”.⁴¹⁵

Contudo, a inserção do som direto no Brasil deve ser observada nas particularidades do momento histórico e desenvolvimento cinematográfico do período. Ramos acredita que a tradição do Cinema Verdade encontra uma saída mais próxima de nós do que a ética não-intervencionista do Cinema Direto americano ⁴¹⁶. Para o teórico, a situação às vésperas do Golpe Militar e após ele, marcavam um ambiente conturbado politicamente, onde a intervenção e a forte presença ideológica era algo inevitável ⁴¹⁷. Apesar de reconhecer que “o documentário brasileiro dos anos 60 deve ser pensado em sua correlação estreita com o horizonte cinenovista”⁴¹⁸, Ramos opta por pensar a chegada do som direto, assim como o contexto documentarista dos anos 60, a partir dos conceitos de Cinema de Verdade/ Cinema Direto (ainda que com seus desdobramentos diversos).

A chegada do *Nagra*, aparelho que realizava a captação direta do som durante a tomada, se deu através de um curso promovido pela Unesco (Organização das Nações Unidas Para a Educação, Ciência e Cultura) e o Ministério das Relações Exteriores, ministrado pelo cineasta suíço Arne Sucksdorff, entre os anos de 1962 e 1963, no Rio de Janeiro (no auditório do Ince- Instituto Nacional de Cinema Educativo). Muito citada nos estudos sobre o cinema brasileiro como divisora de águas, a “Missão Sucksdorff” aparece geralmente como elo narrativo, dentro da causalidade histórica sobre a evolução de nossa linguagem documentária. Em 2012, 50 anos após o curso, Eduardo Escorel (um dos participantes) publicou um estudo minucioso sobre o assunto, em sua coluna no site da *Revista Piauí*, a partir de cartas, documentos, trechos de livros além de suas próprias memórias e a de outros participantes. O texto, chamado “Missão Sucksdorff- o que

iniciais do filme.

⁴¹⁵ RAMOS, 2004, pág. 82

⁴¹⁶ *Ibidem*, pág. 82 e 83

⁴¹⁷ RAMOS, Fernão. A partir de anotações durante a disciplina “Cinema Documentário”, ministrada pelo Professor Fernão Ramos. Campinas, PPG Multimeios/Unicamp: 2010 (Primeiro semestre)

⁴¹⁸ RAMOS, 2004, pág. 83

poderia ter sido”⁴¹⁹, não nega a importância do evento para o nosso cinema, mas aponta os diferentes imprevistos e descaminhos acontecidos no projeto. No relato de Escorel, podem-se destacar alguns pontos importantes, que ajudam a compreender um pouco os desdobramentos em nosso cinema, a partir dos anos 60:

- Sucksdorff não era a primeira opção para o curso. Cineastas mais conectados às recentes transformações técnicas como Jean Rouch, François Reichenbach, Karel Reisz ou próximos a um cinema politicamente engajado, como Joris Ivens (familiar aos cineastas do período) foram convidados ou sondados, mas não tinham disponibilidade para ao projeto. O diretor sueco, com dificuldades financeiras após fracassos comerciais, é o único a aceitar. Longe das discussões e avanços tecnológicos do documentário, Sucksdorff (na avaliação de Escorel, a partir de críticas da época) estava mais próximo a um cinema naturalista de exploração, repleto de idealismo romântico.

- Segundo Escorel, “a turma de alunos seria formada apenas por candidatos a cineasta e técnico, sem nenhuma experiência anterior de realização” (à exceção de Flávio Migliaccio e Dìbio Lutfi). Como afirma o autor, “os jovens realizadores do Cinema Novo, a quem a carta da Unesco talvez pretendesse aludir, mantiveram-se distantes, sem nenhum interesse pelo curso”. O grupo era heterogêneo e incluía membros do CPC da Une, do Movimento de Cultura Popular (MCP), de Recife e cineclubistas.

- O curso foi realizado com diversos atrasos nos prazos e contratempos de ordem logística. Sucksdorff teve problemas de pagamento, dificultando a sua estadia no país.⁴²⁰ Devido ao atraso na importação, o curso teve que ser iniciado sem os equipamentos pedidos pelo realizador sueco. A primeira parte foi apenas teórica, com a exibição de

⁴¹⁹ Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/missao-sucksdorff-o-que-poderia-ter-sido> Consultado em 02/04/2014

⁴²⁰ A história do diretor Arne Sucksdorff, após a sua chegada ao Brasil para o curso, é típica das contingências, encontros e desencontros que formaram o nosso cinema. O sueco chegou ao país com problemas financeiros mas, apesar de todos os contratempos estruturais ocorridos no projeto, o Brasil seria o local onde viveria grande parte de sua vida. Ele residiu mais de 30 anos aqui, a maior parte deles na região do Pantanal mato-grossense, onde desenvolveria documentários, se casaria, teria dois filhos e se tornaria um militante ambientalista. A sua história no Brasil, assim como de sua esposa, a agrônoma cuiabana Maria Graça de Jesus, é contada no filme *O elogio da graça*, de Joel Pizzini (2011). Disponível em <http://vimeo.com/88712347>

alguns filmes, seguidos de debates. Entre as obras assistidas estavam *Barravento*, *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti, *Matar ou morrer*, de Fred Zinnemann, *O menino das calças brancas*, de Sergio Ricardo, *Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires, *O homem de Aran*, de Robert Flaherty e *Acochado*, de Jean-Luc Godard.

Mesmo com os imprevistos, o material ainda chegou a tempo de ser utilizado numa seqüência de *Garrincha, a alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade (1962)⁴²¹. O curso foi prorrogado até março de 1963, onde 22 alunos foram selecionados para a parte prática, mas reduzidos em menos da metade, ao final. Os oito remanescentes, liderados por Vladimir Herzog, realizaram curta documental *Marimbás*, sobre pescadores da Praia de Copacabana. Devido às limitações técnicas, o filme, (assim como *Garrincha..*) não conseguiu obter um resultado mais efetivo em relação às novas técnicas do som direto.⁴²²

⁴²¹ “Com o curso em andamento há quase dois meses, o equipamento de filmagem do Sucksdorff acabou chegando, na primeira quinzena de dezembro. Um dos itens da aparelhagem foi liberado pela alfândega a tempo de ser levado ao Maracanã, no dia 15, quando – para sorte de Joaquim Pedro – Garrincha deu um show, fazendo dois gols diante de 150.000 torcedores, na decisão do Campeonato Carioca de 1962, em que o Botafogo ganhou do Flamengo por três a zero.

Naquele domingo, foi feita a principal filmagem de um jogo para Garrincha, alegria do povo, com várias cameras nas mãos de Mario Carneiro, Fernando Duarte, David Neves e do próprio Joaquim Pedro, que filmou de um monomotor os planos aéreos do estádio lotado. Pela primeira vez, a produção pode dispor do equipamento portátil mais avançado que havia, na época, para fazer som direto – um gravador Nagra III, emprestado por Sucksdorff, aparelho raro, se não inexistente no Brasil.” (A partir do texto de Eduardo Escorel, “Missão Sucksdorff: o que poderia ter sido”.)

⁴²² “Marimbás foi produzido, segundo informam os créditos (apenas em letras minúsculas) ‘pelo departamento cultural do itamaraty em colaboração com a unesco’, e ‘realizado pelos alunos do curso de cinematografia de arne sucksdorff’. Fizeram parte da equipe Lucila Ribeiro, Shauli Isaac e Vladimir Herzog – roteiro; Francisco Chagas da Costa – som e direção de produção; Dib Lutfi, Roberto Bakker e Luiz Carlos Saldanha – camera; Lucila Ribeiro – continuidade e montagem. Dib Lutfi assina também a direção de fotografia que fez, segundo seu testemunho, com orientação de Sucksdorff. Vladimir Herzog é o diretor. Embora seu nome não conste dos créditos, Alberto Salvá declarou ter feito entrevistas para o filme com “pescadores, salva-vidas, banhistas, para saber como era a vida de praia”.

O documentário observa a meia distancia e ouve em *voz off* as lamúrias dos trabalhadores que vivem da pesca na colonia do Posto 6, em Copacabana. Em retrospecto, chama atenção a qualidade técnica sofrível do som direto e o fato de não ser sincronizado com a imagem, indicando que a camera usada não era apropriada para esse fim.

Tributário de um miserabilismo comum, na época, Marimbás (“marimbá vive da pesca, não é pescador”, informa uma legenda) procura acompanhar o cotidiano dos trabalhadores, e mostrar a precariedade em que viviam em suas canoas, esquentando sua comida em fogareiros, tomando banho na praia, e costurando as redes, enquanto a poucos metros banhistas faziam ginástica. Nos planos gerais, o cartão postal formado pela praia de Copacabana, com o Pão de Açúcar ao fundo, procura realçar o contraste entre as condições de vida mostradas e a beleza da paisagem.

Um dos trabalhadores recebe maior atenção, sem chegar a ser individualizado e formar um personagem. E o arrastão final remete a Barravento, primeiro filme de Glauber Rocha, concluído em 1961, e exibido

A mesa de montagem, de 35 milímetros, doada posteriormente ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) foi utilizada em uma série de filmes pós-1963, como *Maioria absoluta*, *Terra em transe*, *Os fuzis* de Ruy Guerra, além de *O padre e a moça* e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Em suma, na avaliação de Eduardo Escorel, “entre a proposta da Unesco, a do Sucksdorff, e o que efetivamente era possível fazer, havia uma distancia enorme”. Mas, apesar disto, ele admite que “com todas as limitações que existiram, o curso de Arne Sucksdorff, patrocinado pela Unesco e pelo Itamaraty, supriu uma demanda real e contribuiu para o surgimento de novos profissionais de cinema”.

Se os filmes anteriores foram experimentações em relação ao som direto, a sua utilização de mais sucesso se daria em *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman. Iniciado em 1963, ano de finalização do curso de Sucksdorff, o curta só foi finalizado em 1964, mas ficou censurado até o ano de 1980. Segundo Helena Salem, a sua finalização aconteceu num “clima de semiclandestinidad”.⁴²³ Entre a equipe técnica estavam Arnaldo Jabor (som direto) e Luiz Carlos Saldanha (diretor de fotografia), ambos participantes do curso dado por Sucksdorff.

Como vimos anteriormente, Leon Hirszman considera o filme como um “salto” em relação ao seu curta *Pedreira de São Diogo*, justamente por que agora escolhia a atitude de esperar “vir da realidade” o conteúdo fílmico. A chegada do som direto nesta obra é emblemática por dois motivos principais. Em primeiro lugar, por ele ter como tema e procedimento narrativo a presença da voz da população rural analfabeta, em especial falando sobre a sua situação de trabalho, a desigualdade fundiária e as más condições de bem-estar social. Em segundo lugar, por ter como ponto de partida a implementação do Método Paulo Freire de Alfabetização, ainda durante o Governo João Goulart.

A filosofia da educação freiriana, assim como a sua metodologia pedagógica, não busca apenas formas de alfabetização em massa, mas ações baseadas no diálogo e nas trocas, onde a formação emerge a partir da realidade vivida pelos educandos, pensados

aos alunos na primeira parte do curso.” (A partir do texto de Eduardo Escorel, “Missão Sucksdorff: o que poderia ter sido”.)

⁴²³ *Apud* AUTRAN, Arthur. “Leon Hirszman: em busca do diálogo”. In TEIXEIRA, 2004. pág. 201

como sujeitos políticos. Em sua conhecida passagem do livro *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*, Freire afirma que...

(...) é preciso, sobretudo, e aí já vai um destes saberes indispensáveis, que o formando, desde o princípio mesmo de sua experiência formadora, assumindo-se com sujeito também da produção do saber, se convença definitivamente de que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção ⁴²⁴.

O Método Paulo Freire foi aplicado pela primeira vez em Angicos, Rio Grande do Norte, com 300 cortadores de cana. Dado o sucesso do projeto, o presidente João Goulart o utiliza como inspiração para um Plano Nacional de Alfabetização, que previa a implementação de 20 mil “círculos de cultura” (núcleos de formação e debate, que substituiriam a sala de aula). A iniciativa foi interrompida com o Golpe Militar de 1964, que depôs João Goulart e levou Freire à prisão e ao posterior exílio. (Décadas mais tarde, com o aparecimento do vídeo popular a partir dos anos 1980, o pensamento freiriano seria uma das importantes influências em trabalhos ligados à educação).

Contudo, embora o método tenha sido o “tema gerador”, para Hirszman e a sua equipe, ele não é mencionado diretamente em *Maioria Absoluta*. A referência mais próxima sobre alfabetização são os cinco segundos iniciais de filme, antes dos créditos, e outros 20 segundos após, vemos os créditos da equipe técnica (na montagem produzida por Lygia Pape). A imagem enquadra uma lousa, com a formação de sílabas, acompanhados da narração de Ferreira Gullar (integrante do CPC, assim como Arnaldo Jabor). Fora de quadro está o educador (ou educadora), cujo braço apontando as palavras é apenas o que presenciamos, além do som dos educandos repetindo as sílabas. Esta imagem se alterna a planos mais abertos, onde os personagens estão sempre na penumbra.

A recusa em tratar mais diretamente da alfabetização está no texto dito por Gullar. Assim, o filme opta por começar por uma negação e não por uma afirmação: “O tema deste filme não é a alfabetização, mas o analfabetismo, que marginaliza 40 milhões de irmãos nossos. Decidimos indagar-lhe as causas, através da opinião e do depoimento de pessoas que vivem, em diferentes níveis, o problema brasileiro.” Inicia-se, ali, um jogo de

⁴²⁴ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pág. 12

oposição e quebras de expectativas. A imagem que vemos é de uma aula de alfabetização, mas a narração informa que o filme não será sobre isso. O plano escuro reforça tanto a ideia das “trevas” do analfabetismo, como da negação sobre o tema. O texto da narração indica que ouviremos a voz dos analfabetos, mas a montagem (feita por Nelson Pereira dos Santos) corta para a locação de uma praia, onde vemos depoimentos de pessoas de classe média. Escutamos o barulho e vemos a imagem de uma claquete, que abre o plano, assim como a pergunta aos depoentes, na praia: “Qual é a causa do problema brasileiro?” (evidenciando, ainda que de forma tênue, a presença da equipe). O que se segue ali e em outros locais, como um apartamento e um parque, são respostas como “a grande crise brasileira é uma crise moral”, “a Constituição Brasileira deveria ter um só único parágrafo: todo brasileiro deveria ter vergonha na cara”, “mas acontece que é um povo muito indolente”, “a pessoa que não sabe escrever o nome, esse não pode votar”. Os depoimentos são entrecortadas com planos em regiões urbanas e rurais, em concentrações grandes como estações de trem lotadas e feiras populares.

A utilização da montagem por oposição para a representação das diferenças entre classes sociais está na tradição do cinema político desde seus primórdios, como em *L’hiver! Plaisir des riches! Souffrances des pauvres! (Inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres!)*, do Cinema do Povo e *A greve*, de Eisenstein. Não por acaso a montagem intelectual é condenada por Bazin por ser o instrumento principal da linguagem retórica no cinema. No episódio *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), de *Cinco vezes favela*, vemos também a vida dura do morro que se contrasta com a opulência vivida pelo empresário do setor imobiliário (numa representação semelhante à *Greve*). Neste início de *Maioria Absoluta*, a oposição se dá nos planos do conforto praiero ou do sofá, de onde saem avaliações críticas aos mais pobres, contra imagens do sufoco vivido no cotidiano duro do povo nas multidões.

O curta de Hirszman poderia ser dividido em duas partes, embora não esteja literalmente expresso este elemento. Se no primeiro momento, ele quebra a expectativa gerada sobre ouvir voz dos analfabetos, colocando, em seu lugar, rápidos depoimentos de pessoas de classe média, a segunda parte do filme será tomada pela presença da população analfabeta, de fato. A transição para o segundo momento tem dois elementos mais identificáveis: alguns planos de vendedores de garrafada e a narração de Ferreira

Gullar, que completa a parte inicial de sua fala no filme, agora com um tom mais assertivo e analítico (junto às imagens de uma feira):

Os problemas são muitos e muitas são as opiniões. Contra a sífilis, a dor de barriga e a queda de cabelos, há quem recomende o mesmo remédio: a garrafada. E quanto ao analfabetismo? As doenças, como os males sociais, têm causas. E é por desconhecê-las, que se buscam remédios milagrosos, apenas para escapar à realidade, cujo preço nos oprime.

O analfabetismo não acontece por acaso. Nos grandes centros urbanos, onde é mais alta a renda e menos o índice das doenças, há menos analfabetos. É nas pequenas cidades e povoados, onde a média de vida é mais baixa, que o analfabetismo encontra marcas esmagadoras. Será por mera coincidência? 2700 não têm nenhuma espécie de assistência médica. No Nordeste, onde vivem 25 milhões de pessoas, 60% das famílias não comem carne, 80% não comem ovos e 50% não bebem leite. Passemos a palavra aos analfabetos: eles são a maioria absoluta.

A garrafada é utilizada pelo roteiro como metáfora das soluções “milagrosas” ao problema dos analfabetos. Estaria o filme se referindo às soluções mais “fáceis” mostradas nas entrevistas com indivíduos de classe média do início? Ou estaria apontando que o problema é de ordem estrutural e, portanto, iniciativas como a alfabetização em massa não tocariam na “raiz” da questão? Em ambas as opções a visão mais cientificista sobre a medicina popular (característica do horizonte ideológico de parte daquela geração), utilizada como metáfora, relaciona-se a uma posição do filme em tentar compreender os problemas brasileiros. No entanto, há aqui uma dupla-face: ao mesmo tempo em que a narração faz, de antemão, uma breve análise conjuntural da sociedade brasileira, a segunda parte do filme abre justamente com : “Passemos a palavra aos analfabetos: eles são a maioria absoluta”

Mas a primeira pessoa filmada nesta série de personagens, depois da “palavra passada”, é justamente um homem que não pode falar e aparece tremendo diante das câmeras, enfermo. Um mulher (provavelmente esposa ou familiar) aparece, então, para contar que “de dia e de noite é assim.... Faz onze anos que treme”, explicando, a seguir, que os malefícios vieram do trabalho pesado no corte da cana. Enquanto a câmera adentra numa casa de taipa, ouvimos Gullar: “Aqui mora o analfabetismo. Não é nas residências arejadas, não é nos edifícios de cimento e vidro das grandes cidades que ele viceja. É nas palhoças de chão úmido, nas casas de taipa, nos barracos de lata. Esta é a sua casa. (...)”

O que já havia sido dito na narração, sobre as origens sociais do analfabetismo (comparado a uma patologia), aparece de forma exemplar na primeira imagem da segunda parte, no registro do homem doente. Da mesma forma, a narração, que contrapõe os apartamentos de classe média às palhoças da população pobre, aponta as contradições de classe já vistas na montagem de oposição da primeira parte.

Depois da introdução de oposições, em sua primeira parte, o filme segue em sua segunda parte com um ritmo narrativo mais uniforme. Ela é tomada por depoimentos de camponeses e trabalhadores rurais, mulheres e homens, sobre as suas condições de trabalho, os problemas de saúde, habitação, além de críticas à desigualdade na distribuição de terras. Em paralelo a isso, a narração aponta aquelas que são consideradas as causas sociais dos problemas brasileiros, com a utilização de dados estatísticos.

Os depoimentos de indivíduos moradores de regiões rurais do sertão nordestino (locais não especificados no filme) são de indiscutível lucidez sobre as causas de seus problemas. Embora a narração apresente informações sobre o “problema brasileiro”, na segunda parte elas ganham um estatus de complemento. Os depoimentos são colhidos em locais de trabalho, como culturas de cana-de-açúcar, além de algumas habitações. O procedimento foge às entrevistas mais engessadas, utilizando um clima de conversa, onde, na maioria das vezes, há várias pessoas dentro de campo. As falas seguem de forma mais solta, em contraposição à dureza da narração. Os entrevistados falam não apenas para a câmera, mas também para os seus companheiros. Neste sentido, o modelo mais clássico do documentário (na narração cientificista) une-se às escolhas geralmente associadas ao Cinema Verdade, onde a técnica do som direto se desenvolveu. Portanto, nas primeiras vozes diretas que ouvimos no documentarismo brasileiro, temos reflexões das pessoas que vivem na base dos conflitos sociais do país.

Numa das sequências do filme, alguns trabalhadores estão sentados, enquanto um deles, mais velho faz um retrato da monocultura, relacionando com os problemas da auto-sustentação no trabalho e da segurança alimentar:

É o que os homem quer: só cana, cana, cana, cana! Não vê um quadro de mandioca. (...) O que se vê, dentro da classe operária de cana é isto. É por que nós não temo valor. Se eu tivesse uma terra mais forgada, uma coisa que eu plantasse, não trabalhando somente para o senhor de engenho. A vida sem trabalhar para ele seria uma vida mais suficiente, uma vida mais descansada, uma vida mais prolongada. Não é como essa vida que vivemos nela. Essa vida que a

gente leva é uma vida aperrriada. Manhece o dia, tem que sair bem cedo, quer chova, quer faça sol. Quem trabalha da produção da agricultura, pra si próprio, amanhece o dia, bem cedo, manheceu chovendo, ele tem o o direito de tomar o seu café, pra pegar no seu trabalho. (....)

Sentado em meio à cana, um trabalhador narra os problemas com o administrador do engenho, chamando atenção, como no depoimento anterior, para a injustiça fundiária:

Morrendo de fome, por que o que ganho, não dá para me manter. A minha felicidade é minhas exigências... que eu tenho sempre disposição de trabalhar, tenho plantado dois três pau de roça. Então ano passado mesmo eu plantei um taquinho de roça, o administrador que tem aqui, um tal de Galvão, intentou até de arrancar. Disse que ia por uns cabo lá dentro e ia arrancar minha roça. Então se eu esperei, que ele fosse arrancar, eu nada diria a ele. Depois que ele arrancasse, eu ia tomar as minhas providências. Não ia brigar com ele, mas ia procurar os meus direitos. Plantar uma coisa, pra saciar a minha fome, a fome dos meus filhos, da minha esposa, pra então vir e arrancar, com terra desabitada. Por que terra desabitada, lá dentro, é capoeira.

Se na maioria dos depoimentos vemos vários homens e mulheres no quadro, o último trabalhador ouvido está sozinho, dentro de uma plantação de cana. Ele fala em tom de discurso, num depoimento escolhido para os momentos conclusivos do filme, possivelmente pela força das palavras que sintetizam os problemas da questão agrária:

Pai de sete filhos, agricultor da terra, tem que comprar um quilo de farinha, pra almoçar: isso é um horror! Isso é uma vergonha pra minha cara (*gesticulando e mostrando o rosto*). Agora todo camponês, este mundo de terra, tem que comprar um quilo de farinha. Um quilo de farinha, que pode comprar, é o povo da cidade. O que é operário não planta, mas o camponês aqui dentro... O que é que faz isso? É o latifundiário. Que privateia, deixa na mão dele e não deixa plantar.

O filme conclui-se em duas seqüências distintas de imagens: uma panorâmica aérea do Congresso Nacional e do Palácio da Alvorada, primeiramente, e uma silenciosa imagem de camponeses caminhando, por fim. No primeiro momento, em Brasília, ouvimos pequenos trechos do áudio da declaração de vacância da Presidência da República, feita pelo então Presidenta da Câmara, Auro de Moura Andrade, em 1964. O som é difuso e pouco identificável, ficando em segundo plano na banda sonora. Neste momento entra a narração de Ferreira Gullar:

Os 40 milhões de brasileiros analfabetos, 25 milhões, maiores de 18 anos, estão proibidos de votar. No entanto, eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida e os seus filhos. E o país, o que lhes dá?

Após a pergunta que finaliza este trecho da narração, ouvimos a palavra “atenção!”, retirada do discurso de Auro de Moura Andrade por ocasião alegada vacância da presidência, seguida de um corte seco do áudio e da imagem congelada do Congresso. O silêncio que segue ao corte de áudio acompanha as imagens de camponeses já entrevistados. O silêncio é quebrado, sutilmente, pelo som de um canto popular de lamento, em um volume baixíssimo, quando finalmente entra a parte final da narração: “O filme acaba aqui. Lá fora, a sua vida, com a destes homens, continua”. A tela preta, que segue ao *fade* conclusivo, mostra a data de “1964”, antes do tradicional “Fim”.

Maioria Absoluta iniciou-se em 1963, foi concluído em 1964 e permaneceu censurado até 1980. Sua origem está nos primórdios da utilização do som direto no cinema brasileiro, junto ao contexto de alfabetização e ascensão de lutas no campo com as Ligas Camponesas. O seu desvio foi o golpe militar, que interrompeu tanto um projeto de filme (e de cinema brasileiro, como um todo), como um momento ascendente de organização popular, na primeira metade dos 60. O documentário de Leon Hirszman é a fotografia de um processo, embora muitos dos elementos apareçam como “rastros” para o “agora”.

A narração mais assertiva repleta de dados sobre o problema brasileiro, está lado a lado dos depoimentos dos camponeses. Mas a conclusão aponta para a questão política nacional. Embora o filme mencione, durante a visão aérea de Brasília, a proibição de voto aos analfabetos (um dos itens que Jango prometia mudar), as imagens podem ser vistas além de um ponto específico, para além de uma solução mais fechada e definida. *Maioria absoluta*, filme que é tributário tanto da herança nacional-desenvolvimentista (portadora de verdades políticas), como da tentativa de “deixar vir da realidade”, de que fala Hirszman no uso do som direto, busca compreender o país. Contudo, ao ouvirmos a narração de Gullar, sobre os “40 milhões de analfabetos”, lá está presente o áudio do Presidente da Câmara, num discurso simbólico do Golpe Militar. A fala de Auro de Moura Andrade (que declarou a ausência de Jango, com o presidente ainda no Brasil) não

é o trecho completo, tão utilizado em documentários contemporâneos sobre a Ditadura. São frases inaudíveis, sons de tumulto e discussão, até ouvirmos a palavra “atenção!”, seguida da imagem do Congresso paralizada. Ali está o instante dialético da virada, interrupção. No caso, aqui, a interrupção de um processo visto nas falas, na narração e de um projeto de filme que seria interrompido. Se *Maioria Absoluta* fazia parte de um projeto sobre “vozes”, estas não poderiam mais ser ouvidas a partir de 64.

A narração final diz “O filme acaba aqui. Lá fora, a sua vida, com a destes homens, continua”. Os homens citados estão caminhando por entre estradas, em planos abertos (assim como abertos eram os planos de Brasília, vistos anteriormente). Tanto a narração, como a imagem indicam “pontos de fuga” para fora da tela, como no final dos filmes de Glauber. Da mesma forma como acontece em outras obras da cinematografia daquele período, está presente a marca de uma utopia construída nos impedimentos e na incompletude.

Maioria absoluta, junto a *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965) e *Passe Livre* (Oswaldo Caldeira, 1974) são os exemplos citados por Jean-Claude Bernardet para o assim denominado “documentário sociológico. Publicado pela primeira vez em 1985, no livro *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet redefiniu as discussões sobre o documentário brasileiro e a representação do popular. Lá ele aponta para uma tendência no documentário brasileiro que teria se iniciado no início dos anos 60 (com marcas nas décadas seguintes), no contexto de todas as transformações sociais, políticas e teóricas: o que ele classifica como modelo sociológico.

O documentário denominado sociológico tinha, para o autor, um comprometimento claro em relação às transformações sociais, refletindo todo o processo de transição política (janguismo, ascensão dos movimentos sociais, resistência à ditadura), além das discussões intelectuais das esquerdas (CPC da UNE, ISEB, Cinema Novo e etc). Nesta cinematografia estariam presentes, então, as teorias sociais, em especial aquelas com influência marxista, assim como o imaginário nacional-desenvolvimentista e nacional-popular.

Ao estudar uma série de obras, Bernardet buscou demonstrar como diversos elementos formais dos documentários dos anos 1960 e 1970 constituiriam uma estrutura que objetivava conformar toda a teorização das discussões daquele momento. Mais do que isto, ao assumir a alienação da população, para o autor, estes filmes pretendiam ser um instrumento de conscientização. Não por acaso *Viramundo*, de Geraldo Sarno uma das obras mais representativas deste modelo segundo ele, irá se debruçar sobre o mesmo personagem-símbolo do imaginário da esquerda: o operário. Neste caso, mais especificamente, os migrantes nordestinos e seu trabalho nas fábricas dos centros urbanos

425

Segundo Bernardet, durante a primeira metade da década de 60 desenvolvia-se muito dentro da *intelligentsia* a questão da alienação do povo e a necessidade de libertação através da consciência. Ou seja, à classe trabalhadora só faltava o conhecimento, tarefa que caberia ao intelectual. A existência dele se justificaria exatamente devido ao estado geral de alienação:

Compete a quem tiver condições de captar as aspirações populares, elaborá-las sob a forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento destas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tiver condições de efetuar estas operações são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência.⁴²⁶

É neste sentido que se constrói, segundo o autor, a linguagem de *Viramundo*. Existe uma “voz do saber”, científica, impessoal, “limpa” e generalista, representada pelo narrador em voz-over. Caberia às imagens do filme e aos entrevistados o papel de meros objetos que confirmarão a tese central proposta. As pessoas são tipos ideais, simbólicos, amostragens que estão presentes para mostrar que não existe nenhuma exceção sobre os elementos postos sobre a realidade brasileira. Seriam, antes de tudo, maneiras de se confirmar conceitos pré-estabelecidos. No “modelo sociológico” a relação intelectual-outro não seria problematizada e a função do povo seria passiva, seja através de sua condição de objeto do documentário, ou como indivíduo a ser despertado. Uma das conclusões que podem ser tiradas da obra de Bernardet é que a sua principal investigação,

⁴²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

⁴²⁶ *Ibidem*, pág. 28

dentro do cinema de caráter político que analisa, vai no sentido de compreender quem são os donos da enunciação, da voz.

Na análise de Bernardet sobre *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, está a preocupação em apontar a enunciação, marcada pela voz dos jovens intelectuais e suas informações sobre o problema brasileiro. Ou seja: uma “voz do saber”. Mas também há o interesse em indicar quem são os interlocutores dos filme, a quem ele se destina. Alguns trechos da narração, como “o filme acaba aqui. Lá fora, a sua vida, com a destes homens, continua”, mostraria que o filme diferencia o “nós” (intelectuais de classe média), do “eles” (camponeses sem alfabetização). Para Bernardet, o filme se detina aos primeiros, que devem tomar conhecimento dos problemas sociais brasileiros e agir, de alguma forma.

Segundo Arthur Autran, que se debruçou sobre as diferentes fases de Leon Hirszman,...

existe em *Maioria absoluta* uma tensão não resolvida entre o desejo do cineasta de apresentar um certo “conhecimento popular”, representado nas entrevistas dos camponeses, e o desejo de expor soluções inspiradas no ideário nacional-popular, representado na estrutura mesma do filme e na locução. Este último desejo é mais forte ao fim e ao cabo, mas não elide totalmente o primeiro.

Para ele,

.. é inegável que os populares mostrados no filme têm na sua grande maioria clareza da opressão à qual estão submetidos e mesmo de como essa opressão se articula. Tal postura da parte do realizador não era programática nos documentaristas brasileiros; como contraste, basta comparar *Maioria absoluta* com *Viramundo* se quisermos ter uma demonstração de como o povo é ingênuo, no melhor dos casos, quando não francamente reacionário. Naquele momento histórico a exposição do povo falando articuladamente de si próprio era algo novo, dando início a uma das características mais marcantes do documentário brasileiro desde então, a saber, o registro do “conhecimento popular”, conhecimento este marcado pelas lutas contra a opressão, pelas formas culturais populares, pelos costumes populares etc. Evidentemente, tal linha não tem aí todo o seu desenvolvimento e sim apenas um esboço.⁴²⁷

Se por lado Autran concorda com a crítica de Bernardet, a sua análise se abre ao reconhecimento sobre o pioneirismo de *Maioria absoluta* em relação às possibilidades

⁴²⁷ AUTRAN, “Leon Hirszman: em busca de diálogo”. In TEIXEIRA, 2009, pág. 209

contidas no registro da voz dos personagens (elemento ignorado por Bernardet). As análises do autor belga-brasileiro sobre o documentário entre os anos 60 e 80, feitas a partir da primeira edição de *Cineastas e imagens do povo*, em 1985, foram predominantes nos estudos de cinema, marcando uma crítica radical ao formato do documentário realizado no período. A hipótese dura sobre o “documentário sociológico”, que vai dos filmes dos anos 60, muito influenciados pelo ideário nacional-desenvolvimentista, passando pelos filmes que apostaram na desconstrução da imagem e da representação, impediu que se notassem as nuances presentes em muitos filmes, como *Maioria absoluta*. Ao mesmo tempo, a preocupação excessiva sobre a propriedade autoral e enunciativa, fechou-se às possibilidades de perceber os filmes como campos abertos às diferentes formas de enunciações e complexidades de elementos em suas imagens.

Bernardet, ao analisar uma série de filmes da época, mostra que o chamado “documentário sociológico” sofreu grandes transformações e questionamentos ao longo dos anos. A dificuldade de representar o “outro” e a necessidade de “olhar para si mesmo” são importantes elementos que entrarão para este complexo debate. *Congo* (1972), de Arthur Omar⁴²⁸ radicalizaria esteticamente o questionamento sobre o registro das imagens do povo, sendo uma das maiores desconstruções que o documentário brasileiro já sofreu. Segundo a análise de Bernardet, o tema representado no filme, a Congada, desaparece completamente para dar lugar ao discurso do cineasta que se assume como tal. Ele foi feito em uma época de constantes realizações documentais que pretendiam registrar manifestações do povo, tendo como exemplo maior, os filmes da Caravana Farkas.⁴²⁹ No texto “O anti-documentário, provisoriamente”, que Arthur Omar escreveu baseado na experiência do filme *Congo*, ele disserta sobre estas questões, inclusive com a crítica ao documentário brasileiro do período, citando a caravana. Como o cineasta de classe média não poderia conseguir representar a cultura popular, então eliminam-se as imagens do “outro”, num “filme em branco”, como se indicam um dos muitos caracteres que ocupam a tela no lugar das imagens da Congada. O raciocínio era o seguinte: “já que nós, brancos, de classe social diferente, nada sabemos sobre a congada, faremos um filme onde ela desaparece como imagem”. Este desconstrucionismo vem

⁴²⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OckY0MG12T4>

⁴²⁹ OMAR, Artur. “O antidocumentário, provisoriamente”. In *Revista Vozes*, nº6, ano 72, Rio de Janeiro: 1978. págs. 405 a 418.

muito da crítica (muito importante) às formas idealizadas, ou muitas vezes, verticais, do documentários social brasileiro, na sua relação com a realidade e o povo.

Ao longo dos anos 70 e 80, no campo da crítica e da realização cinematográfica contudo, houve várias reflexões sobre a própria linguagem documentarista e da relação com o outro. Dentro deste processo, um importante marco é *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (de 1984).

Coutinho, que foi integrante do CPC (Centro Popular de Cultura), da UNE, participava da caravana que a entidade promovia pelo nordeste brasileiro em 1962 (A UNE Volante). Neste momento, são feitas as primeiras imagens da morte recente do integrante da Liga Camponesa de Sapé (na Paraíba), João Pedro: o enterro, o registro da família, os discursos inflamados num comício de protesto, além de outros. Dois anos depois, em 1964, o diretor inicia as filmagens da ficção *Cabra marcado para morrer*, baseada na trajetória deste personagem. Após o levante militar no mesmo ano, uma parte da equipe é presa, outra consegue fugir e quase todo aparato utilizado é apreendido pelas forças armadas. Elizabeth Teixeira, viúva do militante (que interpretava a ela própria), além de ser perseguida, é obrigada a se separar de seus filhos que, sob a custódia de parentes, se espalham por regiões do país. Mas a maioria do material rodado já havia sido enviado para a revelação no Rio de Janeiro e foi salvo.

Dezessete anos depois, em 1981, o cineasta resolve procurar as pessoas envolvidas no filme, além da família Teixeira. Ele deseja saber o que aconteceu posteriormente ao processo de realização da obra e as conseqüências daqueles acontecimentos, além de mostrar-lhes o que foi filmado em 1962-1964. Tudo isto resulta no documentário que recebe o mesmo nome do filme ficcional que havia começado nos anos 1960.

A obra, em primeiro lugar, é importante dentro do momento histórico do país, onde vivíamos a transição democrática de meados da década de 1980. Junto a isso, há um olhar para uma outra geração de cineastas (a dos anos 60) e um processo reflexivo, onde vemos como a câmera não apenas revela, mas modifica totalmente a realidade dos sujeitos filmados. É um encontro entre duas estéticas e pensamentos sobre o mundo e sobre o cinema. Podemos falar, também, de uma ponte histórica do Brasil e um exercício reflexivo da relação entre o cineasta e aqueles que são filmados.

Existe, em “*Cabra*”, uma múltipla reutilização e repensar imagéticos. Podemos tentar dividir em duas dimensões este aspecto de “resignificação” da história:

- A releitura do próprio Coutinho, através da narração em voz-over que divide com Ferreira Gullar e Tite Lemos. Ele explica todo o caminho que constitui o grande “mosaico” que envolveu este processo. Fala o que motivou a iniciativa de começar a filmar, mostra os problemas que aconteceram, situa o contexto histórico daquele momento e esclarece a proposta de reencontrar os participantes.

À primeira vista, suas palavras parecem objetivas, em uma escolha textual e locução bem “explicativos”. Algumas exceções podem ser percebidas, como no comentário do diretor, afirmando que pagou o seu “tributo ao nacionalismo da época”. (Ele falava sobre a extração de petróleo da Petrobrás que foi registrar em Alagoas, antes de chegar em Sapé.) Mas o caráter reflexivo não está explícito através de indagações. Ele está, antes, na própria estrutura utilizada, no resgate fílmico e histórico, no reatar laços, na comparação que é suscitada no espectador entre as duas décadas (e o “não mostrado” entre este tempo).

- Outra reinterpretação é realizada quando os atores do filme revêem o trabalho que foi feito há 17 anos. Os trabalhadores rurais se reúnem novamente, depois de muito tempo, para assistir ao material “bruto” (não houve montagem) e o cinema revela um de seus sentidos mais primordiais: o de encontro. Eles comentam, riem, se lembram daqueles momentos durante a exibição e nas entrevistas realizadas posteriormente. E todo o documentário se desenvolverá a partir desta reconstrução.

Além desta sessão, outra é realizada em São Rafael, Paraíba. Lá foi o local onde Elizabeth permaneceu escondida da repressão militar, sob o nome falso de Marta. Além dela, um de seus filhos, seus netos e vizinhos assistem. Depois, em uma roda de conversa, as suas “comadres” contam o impacto entre aquela simples amiga e professora da comunidade e a “imagem” da importante figura histórica.

O golpe de 1964 encerra não apenas um projeto inicial de filme, mas uma primeira geração, exatamente aquela da primeira metade dos anos 60, de que fala Bernardet. Aquele filme com certeza não podia ser continuado, pelo menos não daquela

forma. Ao retornar às imagens daquela proposta inicial, fez Coutinho um novo filme ou continuou o que começou nos anos 60? Difícil falar. Mas podemos refletir sobre o que foi feito em 1964 e a sua diferença em relação ao ponto de partida.

Cabra marcado para morrer se torna uma obra metalingüística/reflexiva, onde a busca pelo reencontro com os personagens e a releitura das imagens torna-se o próprio filme, em si. Quando o diretor procura os envolvidos que se dispersaram há vinte anos, observa as consequências (muitas vezes dramáticas) dos acontecimentos do período para eles, lhes mostra trechos da obra “bruta”, faz uma reflexão não só sobre o seu próprio processo fílmico (que se confunde com parte de sua vida), mas na sua relação com os retratados. Longe de tentar resolver o problema, o filme deixa claro que existe esta questão delicada na tradição documentarista entre quem filma e quem é filmado.

“*Cabra...*” realiza, então, dois encontros de histórias: o primeiro é a contraposição de um Brasil pré-golpe, das reformas de base, da ascensão das lutas camponesas, do nacional-popular, do CPC, de um lado, com um país da década de 80 em pleno processo de redemocratização e ainda com as cicatrizes dos anos de chumbo. O segundo encontro é entre o cinema moderno, a lógica do “modelo sociológico” com um documentário contemporâneo, marcado por características mais próximas da reflexividade.

Ao falar sobre *Maioria absoluta*, de Leon Hirszna, na primeira edição de *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet escrevia:

O filme foi feito numa época em que atuavam as Ligas Camponesas e também estava em desenvolvimento um projeto de sindicalização rural promovido pelo governo. Por um lado, o camponês precisa ser redimido dessa injusta situação, por outro, não se preconiza que ele tome seu destino em mãos e aja, e sim que sua ação seja canalizada pelo voto. A solução não estará em suas mãos, mas nas dos representantes que eleger. É verdade que se poderá objetar que esse filme é dirigido a “nós”, visa a nos levar à ação e, eventualmente, apoiar a campanha em favor do voto ao analfabeto. As Ligas Camponesas não seriam nosso assunto, a organização dos camponeses seria outro filme que lhes fosse dirigido (mas, que eu saiba, não existiu, ou melhor: um foi iniciado em 1964 e interrompido por causa do golpe).

O filme em questão, citado por Bernardet, era *Cabra marcado para morrer*, ainda em processo de realização. Nas edições mais novas do livro, o autor retornará ao filme através de um apêndice, fazendo um ajuste de contas com seu próprio tema. Ao escrever

sobre este filme-síntese tanto da história brasileira, como no nosso cinema, ele falará de um “encontro de estilos”:

O *Cabra/64* tem algo de neo-realismo temperado com didatismo: seu hieratismo lembra o episódio *Pedreira de São Diogo*, do *Cinco Vezes Favela*, que a UNE produziu no início dos anos 60. As entrevistas com Elizabeth são bastante próximas do modo de filmar encontrado nos anos 60, algo típico de *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elizabeth revelam certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo de reportagem televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é a acintosa presença do diretor: o autor expõe-se em primeiro plano, com tanta importância quanto o seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e da mensagem. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isso indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público a qual contradiz com a postura ideológica e estética do *Cabra/64*.⁴³⁰

Se a partir dos anos 50 evidenciou-se o cinema de autor, hoje, cada vez mais, o autor não é mais só o “senhor do filme”, mas também personagem da obra. Mas o filme de Coutinho não é um exatamente autobiográfico, portanto, pelo menos não no sentido estrito. Ele, claramente não objetiva uma busca totalmente pessoal, íntima. A volta às imagens do passado e a resignificação delas tanto através de sua voz (que compartilha com os narradores Ferreira Gullar e Tite Lemos) como do seu corpo, que aparece várias vezes, assim como o corpo e a voz dos que estavam envolvidos no processo, representam a multiplicidade de pontos que constroem a teia entre o antes e o depois da realização do projeto.

Contudo, longe de querer colocar o povo como figura “passiva”, que necessitaria da conscientização, é mostrada a própria auto-organização dos camponeses. Analfabetos e pobres, a luta dos camponeses se consolidou muito antes da chegada da câmera para o registro de tudo aquilo. Portanto, aquele universo, ao mesmo tempo em que faz parte das lembranças de uma obra iniciada por Coutinho, existiria com ou sem ele. Mas a realização daquele filme nos anos 60 gerou conseqüências, em alguns casos bem dramáticas, que o diretor assume através de sua câmera. A obra é profundamente reflexiva, mas esta reflexividade estende-se a outros sujeitos.

⁴³⁰ BERNARDET, 2005, pág. 233

Uma sequência de *Terra em transe*, de 1967, é bastante representativa em relação aos debates sobre a voz dos oprimidos da época, com ecos nos dias atuais. Ela é intitulada, pelo próprio filme, (através de uma legenda), com o nome “Encontro de um líder com o povo”. Trata-se do momento onde o político populista Felipe Vieira encontra-se com o seu eleitorado. Filmado no terraço do prédio histórico do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro, mostra a transição de Glauber para uma estética da carnavalização, que se mistura ao elemento do trágico, nunca abandonado pelo autor. Na sequência, uma multidão dança alegremente ao som de uma escola de samba, com seus passistas e percussão. Em campo estão uma babel de personagens, como o político Vieira (assustado em meio à multidão), um padre, um velho catedrático, a população pobre segurando cartazes e até membros da equipe de filmagem de *Terra em transe*, revelando a câmera do filme. Tal como na parte final de *Deus e o diabo na terra do sol* constrói-se um teatro brechtiano com diálogos entre os diferentes personagens em cena (dentro de campo). O filme, repleto de alegorias sobre a América Latina e o Brasil pós-golpe, apresenta (e isso acontece especialmente na sequência citada) uma problematização caótica e multidimensional.

Em meio à alegria da celebração, o catedrático fala palavras empoladas de exaltação ao político Vieira, enquanto o padre ressalta a importância da Igreja. Uma música trágica irrompe a cena, misturando-se ao samba, junto ao aflitivo pensamento do poeta Paulo Martins⁴³¹ em *off*, se contrastando com o momento festivo. O poeta, que antes estava sorrindo, se entristece repentinamente e se afasta na multidão. Vai até uma sacada do terraço, quando ouvimos as suas angústias:

Qual é o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a história sem sofrer. Até que um dia, pela consciência, a massa tome o poder. Ando pelas ruas e vejo o povo...magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor. Este povo precisa da morte mais do que possa suportar. O sangue que estimula no irmão a dor. O sentido do nada que gera o amor. A morte como fê, não como temor!

Sua companheira Sara, então se aproxima dele, questionando-o:

⁴³¹ Ver página 113

- Por que você mergulha nesta desordem?
- Que desordem?
- Veja! Vieira não pode falar!
- E por mais de um século ninguém conseguirá!
- Você jogou Vieira no abismo.
- Eu? O abismo está aí, aberto. Todos nós caminhamos para ele.
- Mas a culpa não é do povo! A culpa não é do povo! A culpa não é do povo!
- Mas sai correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou com uma cruz.

Sara vai até o líder sindical Gerônimo, puxando-o: “O povo é Gerônimo! Fala Gerônimo! Fala Gerônimo! Fala!” Um dos apoiadores de Vieira dá uma rajada de tiros no ar e se instala um silêncio total no áudio do filme. Neste momento, como numa interrupção brechtiana,⁴³² gera-se um constrangimento de caráter reflexivo. A voz do “povo” só havia aparecido anteriormente, no filme, numa cena de cobranças de moradores de uma ocupação desiludidos com a traição de Dias ao chegar ao poder. Portanto, depois de ouvirmos a verborragia intelectual intensa presente em *Terra em transe*, o silêncio gera a pergunta incômoda no espectador: “E o povo?”

Depois da interrupção, o catedrático completa a fala de Sara: “Não tenha medo, meu filho. Fale! Você é o povo. Fale!”. O sindicalista responde olhando para a câmera, falando diretamente ao espectador:

Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do sindicato, estou à luta das classes. Acho que tá tudo errado. E eu não sei mesmo o que fazer. O país tá numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente.

Vendo a resposta de Gerônimo, o poeta Paulo tapa a sua boca com as mãos e afirma enfaticamente (também olhando para a câmera): “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram Gerônimo no poder?”

Em meio à confusão um homem simples vai tentando se aproximar, até chegar ao centro da ação e grita: “Um momento! Um momento! Minha gente, um momento! Eu vou falar agora. Eu vou falar.” O samba, que havia voltado a tocar, se cala, o olhar fixado nas lentes do filme continua, e ele diz: “Com licença dos doutores, ‘Seu’ Geronimo faz a

⁴³² Ver página 22

política da gente, mas ‘Seu’ Geronimo não é o povo! O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”

A fala do homem pobre é hostilizada pelos apoiadores de Vieira, que gritam “extremista!”, o espancam e o enforcam até à morte. O poeta, por sua vez, é bombardeado por acusações dos mesmos correligionários: “seu anarquista!”, “a irresponsabilidade política!”.

Podemos citar, nestas seqüência, algumas linhas de força ou temáticas, que se chocam, se confrontam (elas se completam, se sobrepõem ou se anulam?):

- 1- O intelectual que será inevitavelmente atropelado pela história e pelo levante popular.
- 2- A morte como sentido trágico, revolucionário, disruptivo e redentor no pensamento de Paulo, em consonância com a radicalidade utópica e violenta, apoiada na morte como destino e rompimento, que perpassa toda a obra de Glauber Rocha.
- 3- A contradição do intelectual que “cala a boca” do povo por julgá-lo ignorante, mas ao mesmo tempo sente a necessidade do mergulho no “abismo” das contradições do mundo.
- 4- O conflito de representação entre a liderança da classe trabalhadora (o sindicalista) e a sua base, o homem comum (quem é o povo?).
- 5- O intelectual que busca compreender e por vezes definir quem é o povo, que para ele, assim como para os políticos, muitas vezes aparece com apenas um personagem abstrato.
- 6- A interrupção anti-naturalista (no silêncio e no olhar para a câmera) como cisão narrativa. Ela evidencia, através dos questionamentos sobre a “voz do povo”, não apenas as contradições dos personagens, mas do próprio filme (e de sua comunidade de realizadores). Ela fala, também, aos espectadores.
- 7- A solução dada ao trabalhador, através da repressão do Estado e da burocracia de esquerda, que cala definitivamente a voz do “povo” com o uso da força.

Seria errôneo fazer uma relação direta de semelhança exata entre a posição de Glauber e do personagem do poeta Paulo Martins. Ao lermos os manifestos, críticas e cartas do cineasta baiano podemos perceber uma clareza afirmativa de seus projetos estéticos e políticos, muito pouco abertos à dúvida. Por outro lado, os textos ditos por Paulo (que podem ser vistos como poemas falados), assim como a sua trajetória durante

Terra em transe, são o retrato das contradições sobre grandes temas, como: poesia e política, Estado, voz, povo, revolução e violência. A ambiguidade da arte cinematográfica glauberiana, junto à utilização alegórica, permite a abertura para múltiplos significados, possibilita a construção do debate extra-filmico (um dos objetivos das gerações que fizeram cinemas políticos), além fornecer material para a resignificação histórica, em outros contextos. Desta forma, a seqüência mostra a multiplicidade de sentidos sobre a questão da “voz”, uma espécie de obsessão dentro do cinema brasileiro.

5.4- A auréola; a definição do “eu” e do “outro”

Uma das prováveis influências de Benjamin ao criar o conceito de “perda da aura” da obra de arte, além do conceito de “fetiche da mercadoria”, de Marx, está na imagem do “poeta que perdeu a sua auréola”, de Charles Baudelaire⁴³³. Trata-se do poema em prosa *XLVI- A perda da auréola*, onde o personagem de um poeta, ao atravessar uma movimentada rua da cidade, perde a sua auréola e desiste de recuperá-la. Ele, então, justifica a escolha ao seu interlocutor, uma pessoa comum, desta forma:

Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso agora, passear incógnito, promover ações reprováveis, e abandonar-me à crapulagem, como simples mortais. E eis me aqui, igual a você, como você vê.

O poeta, ao ser questionado se não deveria colocar um anúncio sobre a perda ou comunicar às autoridades, responde: “Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso a dignidade me entedia”⁴³⁴.

Entre o turbilhão da modernidade e da cidade, o poeta de Baudelaire perde o seu lugar especial, o seu papel de enunciador privilegiado, a sua “dignidade” e “sacralidade”. Mas, “há males que vêm para o bem”. Agora, perante novas configurações dessacralizadoras, ele está anônimo. No momento da perda de sua auréola na rua, poucas

⁴³³ LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Usp, 2007. pág. 192.

⁴³⁴ BAUDELAIRE, Charles. *XLVI- A perda da auréola*. In: *Pequenos Poemas em Prosa*. Versão online disponível em PDF em <https://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/08/lido-charles-baudelaire-le-spleen-de-paris-pt.pdf>. Consultado em 23/06/2013. pág.73

opções ele tinha: ou ele abandonaria o apetrecho do sagrado ou morria. E, mesmo depois de atravessar a rua, o personagem do poema opta pelo comum, pelo ordinário. É agora mais um na multidão.

Estas ideias, presentes na imagem da “perda da auréola” de Baudelaire, atravessam grande parte da bibliografia benjaminiana. Podemos dizer que estes temas estão diretamente relacionados o conceito de “aura”, na obra de arte, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A mudança de paradigma estético proporcionada pelos meios de reprodutibilidade, como o cinema e a fotografia, retirariam a sacralidade da obra, o seu “caráter de ser única”, onde agora as práticas artísticas passariam do “ritual”, para a “política” (ou “criação da coletividade”)⁴³⁵. De forma semelhante, em “O autor como produtor” ele questiona o “reinado dos intelectuais”, propondo o autor como um produtor de transformações nos meios de produção intelectuais e uma arte “politécnica”, feita por todos e disponível a todas as capacidades.⁴³⁶

Por fim, em *Passagens* Benjamin afirma a necessidade de compreender “a expressão da economia na cultura”.⁴³⁷ Ou seja: propõe pensar a cultura da modernidade a partir das modificações materiais, das transformações da cidade, dos novos meios e das novas relações sensoriais, motoras, temporais e espaciais.

Ao afirmar, em *Passagens* que o cinema é a forma de arte que melhor sintetizava os perigos existenciais de seu tempo, se remete, muito provavelmente, ao poema em prosa *A Perda da auréola*. Este lugar dado à técnica cinematográfica por Benjamin ocorrer por ele acreditar que o cinema..

corresponde a modificações profundas no aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.⁴³⁸

A primeira analogia que pode ser pensada entre o passante que enfrenta o tráfico e o cinema é a do espectador (das massas operárias que lotam as primeiras salas de exibição) que tem no cinema um meio pedagógico dentro da experiência do tempo, do

⁴³⁵ BENJAMIN, 2012, pág. 186

⁴³⁶ *Ibidem*, pág. 122

⁴³⁷ *Idem*, 2006, pág. 502

⁴³⁸ *Ibidem*

movimento e do espaço das cidades. Em outras palavras, o cinema cria “um equilíbrio entre o homem e o aparelho”⁴³⁹, exercita “novas percepções e reações”, faz do gigantesco aparelho técnico (...) o objeto das inervações humanas”⁴⁴⁰.

A outra relação que pode ser feita é a da câmera diante do caos do real. Se o passante enfrenta os riscos do tráfico e não tem tempo de manter a sua auréola intacta, o sujeito da câmera abre-se aos perigos do mundo histórico no mesmo momento em que abre o diafragma de seu aparelho. Imerso nos conflitos que o cerca (e muitas vezes, o toca), o resultado de seu trabalho é, um instante congelado de sua experiência na complexidade do real, a “dialética na imobilidade”⁴⁴¹, o “devir como ser”⁴⁴², a “múmia da mutação”⁴⁴³.

A partir da chave baudelairiana-benjaminiana, em suas reflexões sobre a modernidade e os meios reprodutíveis, é possível dizer que o artista, na modernidade, perde a sua auréola e a obra, a sua aura.

Ao observar a fotografia de uma vendedora de peixes, Benjamin afirma que ali “preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill”⁴⁴⁴. Para o autor, havia na fotografia “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também ainda é real (...)”⁴⁴⁵ Quem olha a imagem quer “encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo.”⁴⁴⁶ Indo mesma direção, o teórico alemão ressalta as transformações do cinema em romper as barreiras entre autores e público, vendo, nas imagens documentais, a possibilidade de auto-representação dos sujeitos filmados⁴⁴⁷⁴⁴⁸.

⁴³⁹ *Ibidem*, pág. 204

⁴⁴⁰ *Ibidem*, pág. 188

⁴⁴¹ *Idem*, 2006, pág. 504

⁴⁴² TIEDEMANN, Rudolf, *In* BENJAMIN, 2006 (Introdução), pág 29

⁴⁴³ BAZIN, 1991. págs. 23 e 24

⁴⁴⁴ Fotografia *Pêcheuse de Newhaven*, de David Hill, disponível em <http://litterature2point0.blogspot.com.br/2010/10/walter-benjamin-petite-histoire-de-la.html>

⁴⁴⁵ BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. *In* BENJAMIN, 2012, pág. 100

⁴⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁴⁷ BENJAMIN, 2012, pág. 199

⁴⁴⁸ É importante ressaltar que os textos supracitados pelo autor foram escritos nos anos 30, mais de vinte anos antes das primeiras teorias a respeito do autor no cinema (na “política dos autores”, da revista *Cahiers du Cinéma*).

De um lado, teríamos a figura do artista como gênio sendo desconstruída com os novos meios da modernidade e, de outro, temos a reflexão sobre a dessacralização da obra de arte. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica permitiu novas relações estéticas e sociais para a arte. Neste contexto, abandona-se a “esfera de autenticidade” como valoração artística e a reprodução ganha um sentido diverso em relação às cópias manuais. Não trata-se mais de saber se a reprodução é mais ou menos fiel que a sua fonte, muito pelo contrário: “relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual”. O que Benjamin pretende mostrar é que as possibilidades de manipulação (como um novo contraste na revelação de uma foto ou um *slow motion* durante a montagem filmica) permitem “colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original”. Além destes elementos de manipulação, que permitem exponenciais resignificações, a reprodução pode “aproximar o receptor da obra”, característica vista pelo autor como essencialmente política: “A catedral abandona o seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto”⁴⁴⁹.

A perda da auréola do poeta e da aura da obra de arte, na obra baudelairiana-benjaminiana são vistas como retratos de momentos históricos, mas eram, também, potências de processos da modernidade. O golpe mais duro contra estes anjos só viria, contudo, bem mais tarde, com o desenvolvimento das tecnologias informático-computacionais da contemporaneidade. A obra passa a ser fluída, aberta à modificações, remontagens, de circulação infinita e submetida aos afrouxamentos da propriedade autoral. Grandes gurus da intelectualidade hoje são mais raros que outrora e a produção é facilitada por novos meios mais acessíveis, como a internet, a edição em computadores pessoais, câmeras mais acessíveis e presentes em dispositivos móveis como telefones. Ao serem derrubadas barreiras mais sólidas entre amadores e não-amadores, o artista some em meio à multidão. Se ele evitou a morte ao não pegar de volta a sua auréola, não evitaria o seu desaparecimento.

A relação entre cinema e política, em Benjamin, aparece ao ele afirmar que a experiência cinematográfica e a do passante no tráfico se assemelham à ação dos combatentes da “ordem social vigente”. O indivíduo de uma barricada ou de um protesto

⁴⁴⁹ *Ibidem*, pág. 182

em 2013 é o ser presente frente à imponderabilidade de ações desestabilizadoras da ordem. O mesmo pode ser dito sobre qualquer um que se lance, portando uma câmera, com interesse nos conflitos sociais. Estamos falando do “abismo” inevitável de que fala o poeta Paul Martins de *Terra em transe*.

Em carta para Glauber, em 1960, o cineasta e crítico Gustavo Dahl opina: “Poeta que fica sentado no gabinete é uma merda, só poderá fazer exercício de estilo. Uma das coisas que eu acho mais bacana no cinema é esta exigência de uma atividade concreta, física, que elimina de cara os intelectuais de óculos e ombros estreitos.”⁴⁵⁰ O cinema, e mais especialmente o documentário (que cobriu boa parte da cinematografia de Dhal) existe numa experiência com o real e se submete às suas contingências. A autoria do documentarista organiza estes elementos do mundo em seu filme, constrói seus sentidos a partir das escolhas de linguagem mas, relaciona-se dialeticamente com aquilo que reclama insistentemente a existência “de quem viveu ali, que também ainda é real (...)”⁴⁵¹. “O lugar imperceptível em que o futuro se aninha hoje no ‘ter sido assim (...)”⁴⁵²

A legítima preocupação de Jean-Claude Bernardet com os donos da enunciação no documentarismo brasileiro ajudou-nos a pensar relações constituídas no registro do popular e também possibilitou uma visão mais crítica em relação aos discursos. Ele chamou a atenção para um conjunto de filme que provavelmente seriam esquecidos, se não fosse a sua pesquisa. Contudo, estas análises impedem uma percepção mais ampla sobre as consequências destas câmeras inseridas em nossa conturbada história, de vozes e imagens que insistem em existir. Além disso, ao fazer a sua crítica, Bernardet limita esta figura do “cineasta”, que se torna um sujeito fixo no lugar de classe delimitado, indiferente aos devires da história e a qualquer reconfiguração dos lugares sociais dentro do processo cinematográfico que a câmera abre.

Explicamos melhor: logo no início de *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet faz uma “Advertência ao leitor”, antes da Introdução ao livro:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário

⁴⁵⁰ DAHL, Gustavo. “Roma, 31 de janeiro de 1960” (carta) In ROCHA, 1997, pág. 115

⁴⁵¹ BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. In BENJAMIN, 2012, pág. 100

⁴⁵² *Ibidem, Ibidem*

que alguém faça filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua na temática, mas também na linguagem ⁴⁵³.

Não trata-se de dizer que, naquele contexto histórico vivido e naquele recorte avaliado pela pesquisa, os diretores pertenciam a uma classe média intelectual (o que não é falso). Nem afirmar que o cinema é um meio que só uma classe tinha acesso. Mas o autor opta por fazer uma separação estanque, radical, entre as palavras “cineastas” e “povo” (ambos definidos de forma genérica), alertando para o fato de que as imagens do povo não são a sua representação. Separação esta que está também no título de seu livro. Portanto, há uma total semelhança de classe, definitiva e totalizante.

A análise de Bernardet concentra-se na soberania autoral, negando qualquer possibilidade de auto-expressão dos sujeitos filmados. O contexto histórico só aparece, em *Cineastas e imagens do povo*, como influência para as escolhas narrativas dos diretores (seu horizonte teórico). Na ânsia de alertar que o documentário não é o real, o real desaparece como possibilidade no documentário.

Além de citar filmes que desconstróem as possibilidades de representação do povo, como *Congo*, de Arthur Omar, Bernardet também se debruça sobre *Jardim Nova Bahia*, de Aloysio Raulino (1970), que realiza uma experiência inovadora no documentarismo brasileiro, ao “dar a câmera” para aquele que seria o seu personagem. Dividido em duas partes, em *Jardim Nova Bahia* Deutrades, migrante nordestino e lavador de carros (seu emprego atual, durante o filme), é entrevistado pelo diretor, aparecendo como personagem. Já na segunda parte, ele assume a câmera, ao mostrar a sua vida em São Paulo, fato explicado pelos letreiros finais, ressaltando que as imagens foram feitas “sem qualquer interferência do realizador”. Os *takes*, posteriormente editadas por Raulino, se afastam das representações de seu trabalho e mostram coisas como a Estação do Brás, uma praia de Santos (onde está com amigos) e uma moradora em situação de rua. Para Bernardet..

esse é um ponto limite. Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro-que é objeto no modelo sociológico- negando-se a a se afirmar sujeito diante do

⁴⁵³ *Ibidem*, pág. 9

outro-objeto, questionando sua posição de cineasta, este entrega a câmera ao outro. *Jardim Nova Bahia* é o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe na filmografia que estudamos. O cineasta abdica de sua posição para o outro assumir⁴⁵⁴.

Contudo, para Bernardet, o obstáculo que “bloqueia o projeto de *Jardim Nova Bahia* de buscar a voz do outro dando-lhe a câmera é a própria estrutura social”. Ou seja, “Raulino não pode dar-lhe a câmera, só emprestá-la.” Mesmo portando a câmera, “Deutrudes não filma com a sua câmera, mas com uma câmera que lhe foi outorgada”⁴⁵⁵.

O Subcomandante Marcos, líder do Levante Zapatista (nos anos 90, do século XX) afirma que “desde a ociosa reflexão de Descartes, a teoria de cima insiste na primazia da ideia sobre a matéria”. Ou seja: “o ‘penso logo existe’ definia também um centro, o ‘eu’ individual, e o outro como uma periferia que se via afetada pela percepção desse ‘eu’: afeto, ódio, medo, atração, repulsa. (...)”⁴⁵⁶ Ou seja: a primazia do intelectual clássico, em seu *locus* bem determinado, define o “eu” como “centro” do pensamento. Ao ser redor orbita o “outro”, a “periferia”.

O título do capítulo em que Bernardet aborda *Jardim Nova Bahia* é “A voz do outro”. Esta escolha de palavras, assim com as presentes no título do livro e na sua “Advertência ao leitor” remetem à uma dicotomia muito presente na crítica cinematográfica e no documentário (para não falar em outras áreas do conhecimento e da produção artística): a relação “eu-outro”. A intensão parece compreensível, em trabalhos como o de Bernardet, que buscam evidenciar o lugar de classe de quem produz e de quem é filmado. Mas, por outro lado, podemos nos perguntar: quem se definiu como “eu” e quem definiu quem é o “outro”? A partir do momento em que define-se o “eu”, delimita-se um centro. O “outro”, passa a orbitar em sua volta, sendo a sua periferia, o que está além dele, distante, longe do palco principal. Enfim, um *plus..* E este “outro”, como afirma Marcos, nada pode além de ser afetado pelo “eu”.

Embora seja importante lembrar o contexto histórico do universo filmico analisado por Bernardet, não é difícil notar que estas concepções são comuns até os dias

⁴⁵⁴ BERNARDET, 2003, pág. 128

⁴⁵⁵ *Ibidem*, pág. 136

⁴⁵⁶ MARCOS, Subcomandante Insurgente. *Nem o centro nem a periferia: sobre cores, calendários e geografias*. Porto Alegre: Deriva, 2008. pág. 36

de hoje, trinta anos depois das primeiras experiências de documentário produzido por movimentos populares no Brasil. Estes filmes não raro são apontados como “o cinema feito pelo outro”, “a voz do outro”. Os exemplos são muitos, mas podemos citar o seminário *Cinema brasileiro anos 2000: 10 questões*⁴⁵⁷, de 2011, onde, ainda que rapidamente, experiências realizadas por indígenas e moradores de favelas são tratadas na sessão “O outro: temer, tolerar ou conhecer?”.

Dentro desta linha de pensamento, a câmera do chamado vídeo popular, de periferia ou comunitário, que se iniciou nos anos 80 e ganhou muita visibilidade nos anos 2000, se assemelha a um bastão numa prova de atletismo, passado de mão em mão, até à linha de chegada. Um caso bastante sintomático desta perspectiva está no caminho que vai de *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC da UNE em 1962 e *Cinco vezes favela: agora por nós mesmos*, com curtas dirigidos por moradores de comunidades do Rio de Janeiro. Um trajeto que vai da ausência de câmera, autoralidade e subjetividade até chegar no poder de representar, proporcionado pelo contexto mais contemporâneo.

A crítica a esta concepção, feita por alguns membros de coletivos de vídeo popular atuais, assim como o histórico de formação e o desenvolvimento deste movimento virão mais à frente deste trabalho. O que proponho, antes disso, é uma espécie de inversão sobre este processo que vai do cinema documentário dos anos 60 até o vídeo popular e o videoativismo, dos dias atuais. Ao invés de compreender a representação cinematográfica dos conflitos e lutas sociais a partir somente da enunciação autoral soberana, proponho observar como os processos políticos, técnicos, culturais e estéticos transformaram as relação do visível e da representação. No lugar de pensar somente no binarismo sujeito e objeto do olhar, o que é apenas uma das faces do complexo jogo representativo, por que não considerar os processos históricos em seu caráter intersubjetivo? E por que não reconhecer a influência das diferentes variáveis, agenciamentos e subjetivações, que influem tanto na linguagem, como na temática que se apresenta diante das lentes? Imagens estas que podem fornecer, em seu interior, tensões representacionais, choques dialéticos e possibilidades de resignificação histórica, onde o

⁴⁵⁷ Seminário realizado no CCBB do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre 13 de abril e 8 de maio de 2011, organizado pelo Ministério da Cultura e a Revista Cinética, com curadoria de Eduardo Valente, Cléber Eduardo e João Luiz Vieira. Vídeo e transcrição dos debates disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/>. Consultado em 3/5/2012

filme aparece como um campo aberto, de complexidades e linhas de força.

Como já mencionamos anteriormente, Benjamin considera a existência dos bens culturais não somente como resultado do “esforço dos grandes gênios”, mas, também à produção da “corveia sem nome de seus contemporâneos”⁴⁵⁸. Assim como Brecht perguntava⁴⁵⁹ “quem construiu a Tebas de sete portas?/ Nos livros estão nomes de reis”, poderíamos pensar de forma mais ampla a construção dos bens culturais, onde artifícios geralmente ignorados apareceriam e “um ponto é descoberto a partir do qual a totalidade pode ser visível”⁴⁶⁰.

Quando falamos sobre um cinema político, estas concepções podem ser ainda mais verdadeiras. O terreno das lutas sociais é também o de uma tentativa de tensionamento de sentidos. A afirmação de sujeitos sociais se dá, na maioria das vezes, numa intervenção direta no cotidiano e nas expectativas disciplinares⁴⁶¹ - uma luta pela visibilidade como necessidade de sobrevivência. A prática artística revolucionária age dentro deste quadro, expandindo as mensagens presentes nas revoltas nas ruas e em diferentes ambientes de disputa política.

5.5- Representações populares: abrindo o campo

Desde o início deste trabalho, vimos como se deu a relação entre cinema e política em movimentos sociais e cinematográficos desde o início do século XX. O cinema desenvolvido na América Latina, a partir dos anos 50 e 60 até os dias de hoje, em consonância com o que acontecia no resto do mundo, não deve ser visto de forma separada de todas as transformações sociais e culturais do período, que envolveram diferentes sujeitos. Ao mesmo tempo que também foram resultados tanto dos levantes e da organização cultural, como dos acidentes e tragédias da história, entre utopias, interrupções, ditaduras e as políticas colonialistas e liberalizantes.

Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo*, ao falar do documentário dos anos 1960 e 1970, chama a atenção algumas vezes sobre a ausência das lutas organizadas pelos próprios movimentos populares. Mas ele próprio lembra que o filme de Coutinho sobre as

⁴⁵⁸ BENJAMIN, 2012, pág. 244

⁴⁵⁹ BRECHT, In LÖWY, 2005. pág. 77

⁴⁶⁰ LUCKACS, Apud MUHLMANN, 2006, pág. 116

⁴⁶¹ LUDD, Ned. *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os dias de Ação Global*. São Paulo: Conrad, 2002. pág. 14

Ligas Camponesas foi interrompido pelo golpe de 64. *Cabra marcado pra morrer*, vinte anos depois, não seria mais apenas um retrato dos movimentos sociais e do ambiente político do início dos anos de 1960, mas uma obra sobre relações históricas, memória, resignificações das imagens, legados, projetos encerrados e retomados, cinemas inventados e reinventados, além de buscas por compreender nossas transições políticas e uma democracia em formação.

A auto-organização popular esteve, de certa forma, ausente em boa parte deste período no documentário, na primeira metade dos anos 1960, fato corretamente observado por Bernardet. Uma das exceções está em *Aruanda*, de Linduarte Noronha (1960), que registra o histórico do nascimento de um quilombo, na Serra do Talhado, na Paraíba. Mas as lutas sociais auto-organizadas se fizeram presentes desde os anos 50, nas obras ficcionais. *Agulha no palheiro*, de Alex Viany (1953), traz a temática do movimento sindical, contendo solidariedade de classe entre os seus personagens. O sindicalismo dos anos 50 estava em ascensão, fruto também da expansão do setor industrial e, por consequência, do contingente da classe operária. No mesmo ano de *Agulha no palheiro* foram realizadas no Brasil cerca de 800 greves, com a participação de centenas de milhares de trabalhadores⁴⁶². Este processo de ascenso da luta de massas, em grande parte influenciado pelo Partido Comunista (PCB), culmina nas grandes mobilizações de 1963, com a realização de uma greve geral e de 1964, quando a pressão operária por reformas faz parte do quadro gerador da reação golpista.

*A grande feira*⁴⁶³, de Roberto Pires (1961, 91 minutos) faz parte do Ciclo Baiano (como *Barravento* e outros) que, junto dos movimentos do Rio de Janeiro, de Pernambuco, da Paraíba e de São Paulo, forjaram as bases do Cinema Novo. Inspirado em conflitos reais, narra a resistência dos trabalhadores da Feira de Água de Meninos, em Salvador, a um despejo. Assim como *Agulha no palheiro*, *A grande feira* trabalha com a linguagem ficcional clássica, de gênero, para contar o triângulo amoroso entre um marinheiro, uma feirante e uma senhora casada da sociedade, mas dentro de um universo temático das problemáticas e lutas populares, de forma independente, fora dos estúdios.

⁴⁶² SINTSEF-UFU (Sindicato dos Trabalhadores Técnico-Administrativos em Instituições Federais de Ensino Superior de Uberlândia), “A história do sindicalismo no Brasil”. Disponível em <http://www.sintet.ufu.br/sindicalismo.htm#HISTÓRIA DO SINDICALISMO NO BRASIL>. Consultado em 2/8/2013.

⁴⁶³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v5ISuSowqdl>

Tal como em *Pedreira de São Diogo*, a realidade se sobrepôs ao filme e a feira, que se localizava sob tubulações de empresas petrolíferas norte-americanas, sofreu um incêndio em 1964, encerrando as suas atividades.

Por fim, é importante destacar os temas abordados nos episódios de *Cinco Vezes Favela* (1962). Em *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, a organização e a resistência aparecem como necessidade concreta do momento, quando os operários tentam impedir o desmoronamento de uma favela pela demolição realizada por uma pedreira. Mas é em *Zé da Cachorra* que aparece mais diretamente a luta de uma organização popular. No curta de Miguel Borges, o protagonista homônimo é um líder comunitário de uma favela do Rio, que resiste ao despejo de uma das famílias da comunidade, por parte de um grande empresário. Ali estão elementos como a ocupação dos espaço urbano, a solidariedade de classe e momentos comuns das lutas sociais, como a mesa de negociação e as divergências entre o peleguismo e a radicalização. O episódio centra-se num ponto fulcral para a compreensão das desigualdades brasileiras: a exclusão social gerada pelos interesses do setor imobiliário, tema muito presente tanto nas lutas, nas discussões políticas, como no cinema militante mais recente.

Mesmo considerando as críticas sobre a romantização da cultura popular e a postura vanguardista dos intelectuais de esquerda, o CPC foi um momento importante de trocas culturais, formação artística e valorização da arte brasileira. Contudo, anteriormente à fundação do grupo da UNE, em 1960, havia um histórico de organização cultural popular no país, em especial ligados à afirmação afro-brasileira, onde pode-se destacar as figuras de Abdias do Nascimento e Solano Trindade. Abdias participa da fundação, em 1944, do Teatro Experimental do Negro, grupo que dura até 1961. Com elenco formado por operários, empregadas domésticas e moradores de favelas, trabalha pela cidadania dos atores, através da conscientização e alfabetização do elenco. Iniciado no Rio de Janeiro, o grupo ganhou uma versão paulista, de mesmo nome. Para Abdias do Nascimento, “a necessidade de fundação desse movimento foi inspirada pelo imperativo de organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultural e seus valores individuais”. Na época, personagens negros eram caracterizados por rostos pintados de branco, sendo o Teatro Experimental do Negro a primeira experiência com atores afro-brasileiros. Inspirado por esta iniciativa, o poeta Solano Trindade funda o

Teatro Popular Brasileiro, em 1950, também no Rio de Janeiro⁴⁶⁴. Trindade, que também era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi responsável pela formação de vários movimentos artísticos e sociais, como a Frente Negra Pernambucana, o Centro de Cultura Afro-Brasileira e o Comitê Democrático Brasileiro.

Tanto o Teatro Experimental do Negro, como o Teatro Popular Brasileiro, tiveram experiências ligadas ao cinema. Em 1956, o primeiro encena *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, versão do mito grego de Orfeu e Eurídice para as favelas cariocas. Parte do elenco participaria, também, da versão cinematográfica *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus (1959). Embora a obra de Camus seja um retrato folclorizado da favela e da cultura popular afro-brasileira e esteja bem distante do *corpus* desta pesquisa, o processo que envolve a peça e o filme mostra como o aparecimento do negro no teatro e, em parte, no cinema, só foi possível a partir de sua auto-organização cultural. Já o elenco do Teatro Popular Brasileiro participou de *Agulha no palheiro* e Solano Trindade fez parte de elencos de filmes como *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965).

Sobre a cultura popular negra, vale destacar a presença de Zé Ketí no cinema de Nelson Pereira dos Santos dos anos 50. Sambista da Portela, Zé Ketí ganhou destaque por suas músicas de crítica social, onde aborda os problemas dos moradores das favelas e da população negra. Ele participa da composição da trilha sonora de *Rio 40 graus* (1955), junto com Radamés Gnattali, onde destaca-se o tema do filme, *A voz do morro* (Zé Ketí também atuou e foi assistente de câmera). Se a questão da voz é essencial para a compreensão do cinema brasileiro moderno (em especial do documentário), a letra do sambista carioca mostra esta necessidade de visibilidade e audibilidade do oprimido como tema urgente da época. “Eu sou o samba/ a voz do morro sou eu mesmo sim senhor/ quero mostrar ao mundo que tenho valor”, diz seus versos, cantados aos brados, como se o músico quisesse projetar a sua voz para toda a cidade. O Rio de Janeiro, aliás, que se apresenta creditado como personagem do filme de Santos, através do letreiros iniciais durante vôo panorâmico pelo Rio no início do filme, ao som da versão

⁴⁶⁴ “Teatro Experimental do Negro”. In *Gelades- Portal da Mulher Negra*. Disponível em <http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afrobrasileiros/abdias-do-nascimento/11375-teatro-experimental-do-negro-ten> e “Há 64 anos, Abdias Nascimento, valorizava, pelo teatro, o negro brasileiro”. In *Portal da Cultura Negra* Disponível em <http://portaldaculturanegra.wordpress.com/2010/07/06/ha-64-anos-abdias-nascimento-valorizava-pelo-teatro-o-negro-brasileiro/> Consultados em 6/4/2014

instrumental da composição de Zé Ketí *Eu sou o samba* (que aparece, posteriormente, em sua versão cantada).

A necessidade de se expressar também está em outra música do artista, chamada *Opinião*: “Podem me bater/ Podem me prender/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro eu não saio não”. A obra deu origem ao show *Opinião*, produzido pelo Teatro de Arena e dirigido por Augusto Boal, em 1964 (dois meses depois do golpe). Além de Zé Ketí, também participaram Nara Leão, João do Vale, Maria Bethânia, Oduvaldo Vianna Filho e integrantes do CPC (um trecho do espetáculo, a *performance* de Bethânia, foi registrado pela câmera de Paulo César Saraceni, em *O desafio*, de 1965). O espetáculo inovou ao colocar no palco atores que eram mistos de personagens com representações de si e deu origem ao grupo teatral *Opinião*.

Zé Ketí voltaria a participar de outro filme de Nelson Pereira dos Santos: *Rio Zona Norte* (1957), compondo as músicas cantadas pelo sambista Espírito da Luz, interpretado por Grande Otelo. A voz do morro agora luta contra a usurpação de sua arte pelos grandes estúdios e evidencia o abismo de classe entre os artistas. Numa das cenas mais importantes do filme, Otelo canta *Malvadeza Durão*, apresentando-a para a cantora Ângela Maria: “Mais um malandro fechou o paletó/ Eu tive dó/ Eu tive dó”, letra que prenuncia o destino trágico do personagem e reflete a situação dos moradores das favelas.

Gilberto Gil e Caetano Veloso cantam, na música *Cinema Novo*: “O filme quis dizer: ‘Eu sou o samba’/ A voz do morro rasgou a tela do cinema/ E começaram a se configurar/ Visões das coisas grandes e pequenas/ Que nos formaram e estão a nos formar”.

Nelson Pereira dos Santos avalia assim o legado do Cinema Novo:

O que a gente pode ver hoje- vamos pôr o Cinema Novo na mesa para ver qual foi o principal resultado do Cinema Novo- esse resultado foi o seguinte: a afirmação cultural do cinema brasileiro (...) O Cinema Novo conseguiu transformar o cinema brasileiro, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de expressão de nossa cultura⁴⁶⁵.

Já Alex Vianny vai além e afirma que na época em que se desenvolve o Cinema

⁴⁶⁵ SANTOS *In* VIANNY, 1999, pág. 90

Novo “(...) a cultura brasileira em geral- o que se chama de cultura no sentido científico- é muito recente, muito nova”⁴⁶⁶, dando em seguida exemplos da literatura e do teatro que trabalharam na construção desta identidade.

Podemos avaliar, assim, o contexto histórico e cultural do período: de um lado o incremento de grandes empreendimentos artísticos por parte da alta burguesia, entre o final dos 40 e os anos 50, dentro do quadro de expansão do setor industrial, junto à necessidade de afirmação de uma “alta cultura” e de construção do Brasil nação. Como reação a este projeto, tivemos o desenvolvimento de uma arte independente, de artistas que não se identificavam com a transposição dos “padrões de qualidade” internacionais, embora muitos deles reconheçam a sua importância histórica. Se o cinema independente (e, mais tarde, o Cinema Novo) surgem na contramão da Vera Cruz, grupos de teatro como o Arena, o Oficina e o Opinião negam os “modos de fazer” do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), de grandes produções, com padrões mais profissionais em relação ao que era feito, mas convencionais em termos de dramaturgia. A resultante é um teatro centrado nos temas políticos, nas discussões dos problemas nacionais e na experimentação da linguagem cênica. Junto a isso, temos o desenvolvimento de grupos da cultura popular e da cultura afro-brasileira, como o Teatro Experimental do Negro e artistas populares com obras de denúncia social, como *Zé Keti* e *Patativa do Assaré* (que publica o seu primeiro livro, *Inspiração nordestina*, em 1956).

Assim como *Zé Kéti* esteve presente no cinema de Santos, *A grande feira*, em 1961, se vale autor baiano de folhetos (cordel) Cuíca de Santo Amaro na abertura, anunciando o mote do filme, que é a expulsão dos feirantes. *A grande feira* reproduz, então, o trabalho diário de Cuíca: a sua *performance* nas praças públicas onde, de forma teatral, anuncia os temas dos folhetos, para vendê-los- trabalhos estes repletos de crítica social, onde muitas vezes denunciava os poderosos locais. No filme, ele fala para um público que se concentra ao ser redor, indicando um desenho de um tubarão com chapéu de Tio Sam (representando as transnacionais, como a Shell) dizendo enfaticamente: “A grande feira vai se acabar! Devorada pelos tubarões! Os tubarões vão acabar com a feira! Milhares de famílias condenadas ao relento! Feirantes explorados! Um grande escândalo!”. Da mesma forma, nos últimos planos do filme, há um primeiro plano do

⁴⁶⁶ VIANY, 1999, pág. 92

escritor Cuíca, que encerra a narrativa, com a ajuda de desenhos, seguido de um plano aberto mostrando o seu público e uma panorâmica vertical no Elevador Lacerda.

Como pudemos perceber nas falas de Viany e Santos, havia uma obsessão por uma produção que revelasse a identidade nacional, algo que se sintonizava com o cinema da América Latina e com uma necessidade muito presente no período, de afirmação latino-americana. A temática da cultura popular e da crítica social, no cinema do período, é um dos pontos centrais deste processo. Ela geralmente é analisada, pela crítica, somente pelo ponto de vista de uma possível romantização operada pela classe média intelectualizada, onde nega-se qualquer possibilidade de participação ativa de outros sujeitos.

O personagem de Grande Otelo em *Rio Zona Norte*, que tem a sua voz roubada pela indústria, mostra como os artistas responsáveis pelos símbolos do imaginário nacional (e de exportação), na cultura do samba, eram apagados em seus direitos. Como canta Paulinho da Viola, em *14 anos*: “Vejo um samba ser vendido/ o sambista esquecido/ o seu verdadeiro autor”. Zé Keti fez parte de uma geração que buscou se afirmar como protagonista. Ao cantar sobre a necessidade de sua opinião ser ouvida, na música inspiradora do espetáculo *Opinião*, o compositor falava sobre o histórico apagamento da voz dos negros moradores das favelas. Contudo, a Ditadura Militar, no mesmo ano de estréia do espetáculo, acabou por dar outro significado, ainda mais amplo, a este apagamento da opinião.

O projeto do cinema independente, cinenovista e de outros movimentos artísticos da época podem ser pensados em seus possíveis fracassos, vitórias, limitações e legados. Pode-se questionar o verdadeiro alcance daqueles filmes e a da sua influência dentro do quadro geral da cultura brasileira, além da forma como os intelectuais realizadores se posicionavam dentro da relação fílmica. Da mesma forma, pode-se ver a perda da inocência sobre as reais possibilidades da arte mudar a vida, de uma geração que gostaria de modificar tudo o que estava posto. Mas, duas outras coisas podem ser levadas em conta. Primeiramente, a compreensão das representações sobre o “popular” num “campo” mais aberto, sem negar o lugar da enunciação e da autoria dos realizadores, mas percebendo a amplitude de sujeitos envolvidos nas lutas sociais e culturais que aparecem diante da tela. Uma lente que, uma vez aberta, permite a “perda da auréola” do artista ao

“atravessar o tráfego”, onde a imagem pode se entregar às complexidades do real. Ao mesmo tempo, não deve ser esquecida a presença de um Golpe de Estado como fator de radicais interrupções e redirecionamentos.

5.6- A Ditadura Militar e as imagens sobreviventes

O período dos anos de 1950 e da primeira metade dos anos 1960 é de intensa organização da classe operária e dos camponeses (que lutavam por direitos que ainda não existiam). No setor rural nordestino, surgem as Ligas Camponesas e, no Rio Grande do Sul, o Movimento dos Agricultores Sem Terra (MASTER)⁴⁶⁷. Os movimentos operários realizam uma série de greves e manifestações. Bernardet aponta que estas lutas populares estão ausentes do documentário brasileiro e coloca entre parênteses o projeto de *Cabra marcado pra morrer*, abortado pelo golpe. Na parte que analisa *Maioria Absoluta* afirma “as ligas camponesas não seriam no nosso assunto” (no filme), “a organização dos camponeses seria outro filme que lhes fosse dirigido (mas, que eu saiba, não existiu, ou melhor: um foi iniciado em 1964 e interrompido por causa do golpe)”. A escolha do autor é colocar esta experiência como um parênteses, no lugar de tentar problematizar o golpe militar como impedimento de projetos políticos e artísticos (embora ele tenha voltado ao assunto com reedição de *Cineastas e imagens do povo*, uma vez que *Cabra* já havia sido finalizado). Esta opção pode ser ainda mais questionada se pensarmos que o chamado documentário brasileiro moderno, já com uso do som direto, se desenvolve exatamente no período do golpe (entre 1963/1965), assim como o Cinema Novo (que tem o seu florescimento justamente em 1964). Não por acaso, os primeiros documentários analisados por Bernardet são exatamente deste período.

Como mostra muito bem *Cabra marcado pra morrer*, os militantes das classes populares foram mais vulneráveis perante à repressão militar e sofreram muito no período ditatorial. As Ligas Camponesas foram destroçadas e o movimento operário só em 1968 conseguiria começar a se reorganizar, comandando mobilizações e greves em Minas Gerais e São Paulo, além de uma greve geral. No mesmo ano, o movimento estudantil mobilizou manifestações de massa, como a passeata dos 100 mil, junto a agrupamentos

⁴⁶⁷ O documentário *João Sem-Terra*, de Teresa Noll Trindade, retrata o Master e o seu líder, João Sem-Terra. (2010, 90 minutos)

artísticos e setores da Igreja. Com o Ato Institucional Número 5 (AI-5), a prisão dos estudantes no Congresso da UNE em Ibiúna e o recrudescimento da repressão, muitos integrantes do movimento estudantil e parte do movimento operário e dos setores organizados da esquerda optam pela resistência armada⁴⁶⁸.

O período onde se iniciava a formação de uma cultura documentarista brasileira e novas técnicas como o som direto já se consolidavam foi exatamente o da Ditadura Militar. Se o cinema ficcional enfrentou dificuldades de censura ao tratar do tema, mesmo que tangencialmente, em filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), o que dirá os documentários, onde a câmera se fazia presente na própria ação histórica.

Um dos primeiros momentos onde a luta contra a ditadura aparece no documentário é o curta *Universidade em crise*⁴⁶⁹, produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e dirigido por Renato Tapajós, em 1966. Ele tematiza a invasão da instituição pelas forças militares e a realização de uma greve dos estudantes, em protesto. Como é explicado no filme, os estudantes fizeram reivindicações sobre o preço do restaurante universitário, mas sofreram com uma intervenção militar, o que gerou a revolta e a paralização de atividades.

Embora tenha sido feito de forma amadora (ou por causa disso), *Universidade em crise* destoa da produção documentarista do período, por uma série de motivos. Primeiramente, é um filme que prioriza o registro das imagens no calor dos acontecimentos. Dos 19 minutos de filme, 12 são dedicados às filmagens de assembleias estudantis, a organização para uma alimentação autônoma (num boicote ao restaurante oficial), um passeio com a câmera pelos corredores da faculdade e demais registros do cotidiano estudantil. A invasão à faculdade é registrada através de uma série de fotografias, no início do documentário, ao som de uma tensa percussão de marcha militar, onde também aparece uma cartela (escrita à máquina), com a inscrição “Este filme é resultado de uma experiência realizada pelo grêmio da Faculdade de Filosofia da U.S.P; no sentido de criar um núcleo de produção cinematográfica no meio universitário”. A

⁴⁶⁸ ANTUNES, Ricardo. RIDENTI, Marcelo. “Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil” *In Mediações- Revista de Ciências Sociais* (vol. 12, n.2, pág. 78 a 89). Londrina: Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2007. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3319>. Consultado em 16/06/2014

⁴⁶⁹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-WHtPHY_6Vw

captação das assembleias, junto ao registro dos ruídos e das falas ao microfone (pós-sincronizadas) mostra um momento de auto-organização política, algo ausente dos documentários da época.

Mesmo a narração do filme afasta-se da impessoalidade (“voz de Deus”) de filmes como *Maioria Absoluta e Viramundo*. A voz que informa os acontecimentos a faz sob ponto de vista claro dos estudantes, em primeira pessoa, através de uma linguagem coloquial em relação ao vocabulário (com uso de gírias) e também em relação à entonação, utilizando o estilo do relato:

(...) A direção começou a exigir que abandonássemos as cozinhas e voltássemos ao restaurante oficial, ameaçando intervir. O estado de tensão foi aumentando a tal ponto, que os colegas da filosofia resolveram, em assembleia geral, no caso de invasão, ou prisão de um dos colegas do CRUSP (Centro Residencial da USP). Pois foi batata! Na madrugada do dia seguinte, houve intervenção policial. Às quatro da madrugada eles chegaram. Tinham dois brucutus, oito carros de assalto, mais de 400 milicianos, um tintureiro do DOPS e um carro do corpo de bombeiros que traz água pra alimentar os brucutus. Ora bolas! Eles conseguiram, de fato, tomar a nossa cozinha. Mas a brutalidade foi excessiva. A cidade universitária ficou sitiada, incomunicável. Na manhã do dia seguinte, às oito horas, a Faculdade de Filosofia já estava em greve, em protesto contra a invasão policial e em prol das reivindicações dos colegas daqui do CRUSP.

Os chamados “documentários sociológicos” utilizavam um discurso generalista pra falar dos problemas nacionais. Embora não haja dúvida que neles havia uma linha política assumida, os recursos narrativos aproximavam os filmes da cientificidade. *Universidade em crise*, por sua vez, é claramente um exemplo do cinema militante. Um grupo expõe, em primeira pessoa e de forma clara, a sua experiência e a sua opinião. O espectador pode concordar ou não, mas sabe quem está falando, de que lugar e por que motivos.

O documentário ainda possui entrevistas com duas opiniões favoráveis e uma contrária à greve, feitas *in loco*, ao fim das assembleias. Na conclusão, depois da narração noticiar o fim da greve, que não obteve êxito, e falar sobre a série de violações ocorridas ao movimento estudantil (como a destruição da UNE), o depoimento de um estudante de engenharia, de origem mais humilde, se diferencia dos demais procedimentos do filme. Ele fala de dentro de seu local de trabalho, em frente a uma máquina e olhando para a câmera. O aluno conta a sua decepção com a universidade, pelo seu afastamento “com

relação à sociedade, os pensamentos da juventude e as ideias da atualidade”. O clima de derrota, que está na informação sobre o fim da greve, sobre a repressão ao movimento estudantil brasileiro e na fala do estudante, completa-se nas imagens dos corredores esvaziados, sendo limpados por funcionárias da instituição.

É bom lembrar que o tema do fracasso e/ou da impotência diante do golpe está também em produções ficcionais como, *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Mas, apesar deste tom de *Universidade em crise*, os planos finais, com um *zoom* num cartaz perguntando “Afiml, o que é a universidade?” e um simbólico plano que filma várias portas em perspectiva, no corredor da faculdade, dão uma abertura filmica para o debate e para possíveis esperanças políticas.

No filme de Renato Tapajós predomina o “agora” de sua época, a “ordem do dia” dos problemas dos estudantes, o factual. O tom da última entrevista, com a discussão sobre os problemas estudantis, seria, no entanto, a tônica de outro curta feito pelo movimento estudantil durante a Ditadura: *Estudantes: condicionamento e revolta*⁴⁷⁰, produzido pelo Centro Acadêmico 22 de Agosto (PUC-SP) e dirigido por Peter Overbeck (1968, 23 minutos). O curta centra-se na formação do ensino superior, a condição do universitário, o seu lugar de classe e o seu papel dentro da sociedade. A ditadura, em *Universidade em crise*, é citada diretamente na narração, durante todo o filme, mas as imagens da repressão estão apenas em algumas fotos. De forma inversa, *Estudantes: condicionamento e revolta* tem a ditadura como pano de fundo, está ausente da narração, mas muito presente em imagens fixas e em movimento, de protestos reprimidos, soldados, carros incendiados e em alguns fatos históricos, como a morte do estudante Edson Luis assassinado. E é em uma das manifestações de rua retratadas, ao fim do filme, onde a ditadura aparece citada verbalmente uma única vez, no áudio de uma “palavra de ordem” cantada pelos estudantes: “Só o povo armado derruba a Ditadura”.

O documentário *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor (1967, 71 minutos) foi feito no mesmo período e busca uma reflexão sobre a classe média, numa experiência inédita

⁴⁷⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fKokzARP0jQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=ePof9XYFVU>

onde os realizadores retratam a sua própria classe. Há entre ele e *Estudantes* uma coincidência sob pontos de vista pressupostos. Outra coincidência está no anúncio feito pela cartela inicial de ambos, explicitando o método do filme, por personagens e momentos “típicos”. Como também ressaltou Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*, *Opinião pública* começa com os dizeres: “Tudo o que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais. (...)” Já em *Estudantes* vemos algo semelhante escrito: “Por razões técnicas os depoimentos foram utilizados apenas parcialmente, escolhendo-se os trechos que melhor mostram aspectos de condicionamento e de revolta no meio estudantil”. O que se prenuncia nestas palavras, se confirma ao longo dos dois filmes: são obras que tentam ilustrar teses sobre o assunto proposto. Mas há, entre os dois, diferenças importantes no que diz respeito tanto às teses que propõem, como pelas escolhas formais que utilizam. Ambos usam uma terceira pessoa, distanciada. *Opinião pública* faz uma análise sobre o “jovem comum da classe média”, mostra seus elementos de possível alienação em seus discursos e costumes. O “eu”, portanto, vira um “ele”, um “outro”. O filme de Overbeck fala em “estudantes”, de forma geral, o tempo todo, diferenciando-se da primeira pessoa de *Universidade em crise*. Entretanto, diferente do filme de Jabor, a reflexão caminha no sentido de apontar as limitações da categoria estudantil, com a presença mais objetiva da “auto-crítica” e “auto-avaliação”.

A narração e as entrevistas apresentam certa diversidade de opiniões, algumas à direita e a maioria à esquerda, mas convergem em apontar que há uma prisão (o “condicionamento” do título) do universitário em sua condição de classe. Um dos momentos mais representativos desta ideia está na entrevista das famílias dos estudantes, com as suas expectativas de uma vida melhor para os filhos, com oportunidades que não tiveram. Desta forma, para o filme as aspirações revolucionárias chocam-se com as condições objetivas de classe, da vida daqueles indivíduos. A narração do filme, por sua vez, explicita o impasse, mas reconhece a abertura para o engajamento:

O estudante, no momento, consegue enxergar criticamente a família, a classe, o sistema, idealizando um mundo melhor. O valor deste mundo, depende do grau de consciência do jovem que o imagina. No entanto, sua luta para esse mundo melhor, é amortecida pela ascensão familiar pela qual se identifica, pelo projeto de carreira que vai se amoldando à estrutura, em suma, pela vinculação à classe e

pelos condicionamentos do sistema. A sequência trabalho-estudo-carreira, o esfacela como ser atuante, ou o engaja definitivamente.

Muito embora haja teses assumidas em *Estudantes* (de clara perspectiva marxista), elas estão no horizonte do cinema militante, no contexto do AI-5 e às vésperas da opção pela guerrilha. Portanto, vai além de uma reflexão mais abstrata sobre a realidade brasileira. Não há dúvida quem são os interlocutores: os estudantes, para quem o curta busca o estímulo ao debate e uma tomada de posição. O conflito proposto pelo filme está em seu título. A discussão é entre a determinação de classe (condicionamento) e a escolha ativa (a revolta). Há no filme uma polifonia de opiniões, imagens e ideias, expressos de várias formas, como na diversidade de planos e nas colagens gráficas com palavras-conceitos. A sequência final dá o tom dramático, mantém o tom de enigma e polifonia, ao mesmo tempo em que parece concluir pela solução mais radical: nela, segue uma edição de som com vozes sobrepostas inaudíveis e dissonantes (com a sensação de defeito de travamento) e uma trilha de tensão. Nas imagens, vemos uma montagem com vários elementos/materiais: planos de revoltas pelo mundo; protestos contra a ditadura; a narração que diz “Como dizia Marx: essa é uma luta entre passado e futuro”; palavras de ordem gritadas nos protestos que dizem “Abaixo o ensino pago”, “Operários no poder”, “Só o povo armado derruba a ditadura”, “Ditadura entreguista faz o jogo imperialista”, além de uma legenda que diz “O nível de organização de um movimento depende da consciência política de seus participantes”. Após a interrupção do som e o silêncio, vemos fotos do estudante Edson Luís morto e notícias que informam o seu falecimento; imagens fixas e em movimento dos protestos contra a sua morte; um letreiro eletrônico com as palavras “Vietnã” e “Martin Luther King” e, por fim, uma narração que diz “Esta luta será longa”. No “agora” do filme, uma luta começa, anunciando-se a fase mais sangrenta da ditadura.

O período mais duro da ditadura, pós-68, será de fragmentações, clandestinidades e censuras. As imagens documentais sobre o período foram feitas quando filmar era um ato de desobediência, passível de repressão. Por este motivo, elas foram vistas em círculos fechados ou apenas muitos anos depois. A análise sobre estes filmes é sobre o seu “agora” do ato de filmar e montar, sendo a nossa recepção, a reflexão sobre o

“acontecido”, dentro de um contexto onde a ditadura passa por intensas reavaliações. Mas, apesar disso, servem para a compreensão dos momentos seguintes, quando o documentário político começou a se reerguer, na democratização.

Durante o Congresso da UNE, em Ibiúna, quando cerca de mil estudantes foram presos, marcando o início da era AI-5, foi também apreendida a cópia de *Liberdade de imprensa*⁴⁷¹ (João Batista de Andrade, 1967, 25 minutos). O filme, também produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP, junto com o Jornal Amanhã, da UNE, discute a Lei de Imprensa (promulgada pela Ditadura em 1965), a influência do capital estrangeiro na mídia e propõe um debate sobre a imprensa no país. É também um dos raros casos do período onde é possível ver imagens das manifestações e repressões do período. *Liberdade de imprensa* inova ao trazer uma “nova dramaturgia documentária”, como apontou Bernardet⁴⁷². Inovações estas que iriam transformar, também, a linguagem do documentário e da televisão, como bem notou Gilberto Sobrinho⁴⁷³.

Embora esteja visível uma percepção crítica contra as violações da liberdade de expressão do regime, há no filme uma diversidade de opiniões, que complexificam os lugares pré-estabelecidos. O tema homônimo do filme de Andrade, a “liberdade de imprensa”, explicita-se não apenas literalmente na narração, nas palavras ditas pelos entrevistados e nas referências visuais à imprensa, mas também em seu dispositivo filmico. *Liberdade de imprensa* contém as entrevistas com vozes mais oficiais como os políticos Carlos Lacerda, que critica a Lei de Imprensa e João Calmon, que publica um livro criticando a presença do capital estrangeiro na mídia brasileira (chamado *A invasão*

⁴⁷¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qzR6xgRnvBo>

⁴⁷² BERNARDET, 2003, pág. 69

⁴⁷³ “O cineasta não se limitava em elaborar discursos de vítimas e de culpados. Ia além, rejeitava a visão policiaesca das mazelas sociais e buscava um diálogo com o oprimido social, num exercício direcionado para a reflexão sobre os acontecimentos a partir da imagem em movimento. Tal como o cineasta acredita, de *Liberdade de imprensa*, passando pelo *A Hora da Notícia*, até o *Globo Repórter* cumpriu-se sua inventiva poética da intervenção. Essa experiência conjuga um modo de produção particular, trata a narrativa audiovisual como laboratório de práticas significantes e devolve um conteúdo que busca perturbar o olhar dos sujeitos acomodados na sala de estar. Havia um convite para refletir sobre a sociedade em que viviam, num momento político em que a produção simbólica passava pela vigilância e pelo controle da censura, durante a ditadura militar”.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. “João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão”. Entrevista do diretor de João Batista de Andrade, concedida a Gilberto Sobrinho. In *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. (ano 1, n. 2, págs. 125 a 141). São Paulo: Socine, janeiro-julho de 2012. Disponível em http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/2_9.pdf. Consultado em 30/06/2014

branca). Entretanto, também acompanha Celso Monteiro da Silva, jornalista e funcionário do jornal *Estado de São Paulo*, que tece elogios à imprensa nacional, ao intervencionismo norte-americano e ao regime militar. Silva é um contraponto ao personagem óbvio, muito embora as imagens de sua residência simples, em contraste com o discurso em prol das elites, seja uma escolha irônica do documentário. A diversidade opinativa do método de Andrade, no entanto, encontra sua maior amplitude nas suas entrevistas de rua, gerando uma conglomeração de interessados, transformando o espaço numa *ágora* dos debates daquela atualidade. É uma escolha por um documentário de intervenção, onde o próprio cineasta provoca a situação. E é exatamente por esta provocação, que as restrições à liberdade de expressão são explicitadas, dentro da própria tomada: ao final do filme, uma câmera aérea mostra a multidão que se formou em torno da câmera e a posterior aproximação policial, agindo sobre a situação. Durante esta ação, ouvimos o áudio de um dos entrevistados.

Não pode falar mal do Governo. Se falar mal do Governo, o Governo vai acabar com a sua roda. (...) A Lei de Imprensa? Eu tô por fora.. Eu vejo aí falar que você não pode fazer o que cê tá fazendo. Fazer comício no meio da rua é perigoso até ir em cana e parar de ganhar o seu pão.

Depois desta ação mostrada, *Liberdade de imprensa* encerra com a cartela final: “Brasil, 1967”. Em dois momentos do filme, em planos curtos, vemos mobilizações de rua da época. Numa das entrevistas externas, um dos interpelados lê o livro de João Calmon sobre a influência internacional no jornalismo, citando trechos sobre esta presença estrangeira. A montagem, então, corta para cenas da Marcha pela Família, com Deus pela Liberdade, evento da direita política e religiosa que reuniu milhares de pessoas em São Paulo, em 19 de março de 1964, com críticas às Reformas de Base de Jango, renunciando o golpe que ocorreria dias depois. O filme prossegue relatando as investigações sobre o pagamento estrangeiro para parlamentares, jornalistas e instituições que conspiraram a favor da intervenção militar, como o IPÊS (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) e o IBASE (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas).

Das imagens do comício de Jango em prol das reformas, restam poucas imagens, como os planos sem montagem feitas por Hirzsmann e Saldanha. Em *Maioria Absoluta*, do mesmo diretor, o golpe é citado pela palavra “atenção”, dita por ocasião do anúncio de

vacância da presidência, pelo senador Auro Mouro. A Marcha da Família, que marca o movimento civil, aparece sem uma explicação em legendas ou narração, mas completa imagetivamente a tese sobre a conspiração para a intervenção militar. Da mesma forma, também aparecem sem indicações verbais as imagens de protestos contra a ditadura. E é através dos cartazes da manifestações que vemos as referências diretas à ditadura. Elas são precedidas na montagem por um entrevistado que defende, com veemência, a liberdade de imprensa: “Eu acho que a imprensa deve ser livre. No dia em que a imprensa não for livre, é o fim de tudo!” Continuamos a ouvir o seu áudio e pela tela passam planos de um protesto, onde os manifestantes correm pela avenida, alguns dos quais com braços dados, com aceleração na montagem aumentando ainda mais o ritmo da sequência. A corrida remete à intensidade do momento e à repressão às manifestações, que vemos logo em seguida nas imagens (através de prisões, mãos para cima e outros elementos), mas também à urgência da luta pela liberdade de imprensa, que o filme tematiza. De forma semelhante a *Estudantes: condicionamento e rebeldia*, a trilha sonora musical submete-se à edição de som experimental, com ruídos e dissonâncias, fornecendo o clima de tensão.

As cenas da truculência policial em *Liberdade de imprensa* são à noite, contrastando-se com o dia do início dos planos que registram os protestos. A possível metáfora temporal do filme de Andrade se assemelha às escolhas de Olney São Paulo na parte inicial de *Manhã cinzenta*⁴⁷⁴ (1969, 22 minutos), assim como no próprio título do filme. Durante os créditos iniciais, vemos pessoas andando nas ruas, de guarda-chuvas, numa manhã chuvosa, prenunciando o tema do curta.

Manhã cinzenta é um filme experimental, que utiliza elementos ficcionais e documentais. Se até 1968 estava presente a perspectiva do que viria em termos de recrudescimento na repressão, aqui descortina-se a distopia do presente. O filme de Olney São Paulo é repleto de imagens documentais dos tempos conturbados da ditadura. Mas, junto aos planos documentais, está uma difusa narrativa de ficção científica, sobre um governo futurista autoritário e jovens de um grupo resistente, que luta contra este regime. O governo imaginário é representado pelos discursos sobre a ordem, seus soldados

⁴⁷⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kA34LXfwBlc>

vestem uma insígnia com um símbolo fictício e possuem um robô que auxilia nos interrogatórios. Os jovens percorrem os filmes com suas aflições ideológicas, organizam-se em reuniões e defendem as suas ideias, mesmo perante às prisões. *Manhã cinzenta* divide-se, então, entre os registros documentais da época, as cenas ficcionais do grupo rebelde e dos agentes repressivos, além das intervenções diretas dos atores, durante protestos reais.

Há, no curta, uma junção das características mais objetivamente políticas e politizadores do cinema militante, com elementos da contracultura e do Tropicalismo. Marcelo Ridenti e Ricardo Antunes fazem uma resumida divisão dos dois campos que dividiam os artistas contestadores do período do 1968:

De modo resumido, dois grandes campos dividiam os artistas contestadores em 1968: o dos vanguardistas e o dos nacionalistas. Estes estavam mais próximos do PCB e procuravam desenvolver uma luta nacional-popular que abrisse caminho para uma posterior ação socialista. Os vanguardistas – liderados pelo movimento tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil – criticavam o nacional-popular, buscando sintonizar-se com as vanguardas norte-americanas e européias, particularmente com a contracultura, incorporando-as à cultura brasileira. Apesar das divergências e das rivalidades entre eles, os artistas engajados nos dois campos viriam a sofrer perseguições, censura a suas obras e até mesmo prisão e exílio⁴⁷⁵.

Esta divisão, que na época encontrou disputas dignas de partidas de futebol, faz pouco sentido quando analisamos o filme de Olney São Paulo. Seus cortes e ritmos rápidos, junto à variedade de materiais utilizados, aproximam-no do Cinema Marginal. A música *É proibido proibir*, de Caetano Veloso (inspirada numa frase nos muros do Maio de 68 francês e utilizada na trilha), aproximam-no à cultura tropicalista. Junto ao tema da guerrilha e da ditadura, da morte e da tortura (que fizeram o próprio Olney São Paulo cair), há o corpo em movimento, a libertação e a necessidade de sobreviver. Na sequência final, a guerrilheira está na frente de uma sala de aula, mas não dá informações de professora, preferindo dançar ao som de um rock. Paralelamente, na montagem, uma jovem despe a sua camisa e um dos rebeldes é fuzilado pelos soldados.

A heterodoxia de Olney São Paulo pode estar em sua origem, à margem do cinema brasileiro mais conhecido e celebrado. Vindo de Feira de Santana, na Bahia (onde

⁴⁷⁵ ANTUNES, RIDENTI, 2007, pág. 83

iniciou a sua produção), o seu desenvolvimento como cineasta é bastante pessoal, independente e sujeito às limitações estruturais. Se podemos apontar a originalidade do diretor por não filiar-se, de forma mais direta, a nenhum dos grandes movimentos cinematográficos, o seu destino e o de seu filme *Manhã cinzenta* tiveram que se submeter ao esfacelamento histórico e as contingências de sua violenta época. A ditadura fez a acusação de que este seu filme foi exibido durante o vôo de um avião sequestrado e desviado até Cuba pela organização armada MR-8. Por este fato, Olney São Paulo foi preso e torturado pelo regime, morrendo anos depois por provável decorrência destas arbitrariedades.

No cinema documentário feito durante a ditadura há esta descontinuidade nas suas relações externas (exibição, distribuição, resultados do enfrentamento com a censura, distância entre a realização e a exibição possível). Mas, em se tratando das suas relações “intra-diegéticas” (internas à obra), percebemos em alguns deles, a fragmentação e diversidade de elementos, que refletem o conturbado momento histórico. *Estudantes: condicionamento e revolta*, de 1968, apresenta uma variedade de materiais na montagem, ao questionar o lugar do estudante na sociedade e refletir sobre aquele momento histórico- um instante decisivo, de escolhas a serem feitas, mas, também, onde os sujeitos, buscavam compreender tudo o que acontecia, mesmo perante aquele turbilhão. Dentro deste espírito, o curta se vale da linguagem da “colagem”, algo muito próximo das publicações da imprensa alternativa na contracultura, a exemplo da experimentação gráfica nos cartazes e jornais, assim como na “geléia geral” das músicas tropicalistas e no cinema militante argentino de filmes como *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas. Em *Estudantes* junto às entrevistas, à narração, os planos de protestos e outros há, nos seus intervalos, a inserção de palavras como “ordem”, “bem estar”, “liberdade”, “religião”, “família”, “subir” e “FMI”. A mensagem política do filme, de uma possível leitura mais geralista, é a necessidade de revolta estudantil, apesar de seus condicionamentos de classe. Mas a inserção destes procedimentos de linguagem complexificam as suas significações.

A colagem e a descontinuidade também estão presentes em *Você também pode*

*dar um presunto legal*⁴⁷⁶, filme de 43 minutos realizado por Sergio Muniz sobre o Esquadrão da Morte, comandado no período pelo Delegado Sergio Paranhos Fleury durante a ditadura. O filme foi produzido e filmado entre 1971 e 1972 mas, como explica Muniz nos créditos da obra restaurada, o diretor foi desaconselhado, por companheiros de Cuba e da Europa, a exibir o filme na época, devido aos riscos para a segurança dele e do restante da equipe. *Você também..* ficou guardado por trinta anos, quando em 2003, por ocasião de um Seminário na UNESP (Universidade do Estado de São Paulo), o diretor foi incentivado a relançar o filme. Muniz realizou, então, uma reedição a partir da fita VHS que possuía (do material transferido do 16 mm), preservando a ideia original, mas corrigindo algumas falhas ou acrescentando legendas para auxiliar a compreensão. A partir de 2006 o filme começou a ser distribuído de forma informal e gratuita.

O filme de Muniz é uma espécie de “dossiê”, reunindo informações da época sobre o Esquadrão da Morte, grupo paramilitar, originário do aparato repressivo da ditadura, que eliminava aqueles que consideravam uma ameaça para a sociedade, especialmente negros e pobres. *Você também...* utiliza reportagens, fotografias, documentos e outros textos da época, além de registros documentais. São imagens de fotos, textos sublinhados, capas de revista e jornal, símbolos nacionalistas e das multinacionais, imagens de TV de jogos da Seleção Brasileira, além de imagens documentais de acontecimentos da época, que se relacionam com o Esquadrão da Morte. Junto a eles, há a reencenação de entrevistas e depoimentos, além da interpretação de textos teatrais feita por atores, que dialogam com o tema.

A montagem intelectual de Muniz une a investigação sobre o esquadrão com a busca por sínteses que explicam o contexto histórico onde ela nasceu e se desenvolveu. Isso se dá, por exemplo, na justaposição de elementos mais objetivamente documentais-investigativos sobre o esquadrão (como as reportagens da época e autos de processos), à planos como da multinacional Esso, adesivos da ditadura escritos “Ame-o ou deixe-o” ou a música nacionalista do grupo Os Incríveis, *Eu te amo, meu Brasil*. A imagem de um texto sublinhado, mostrando os crimes do grupo paramilitar aliada a uma imagem icônica do nacionalismo ou do neocolonialismo das transnacionais não se encontram em oposição, mas completam-se em seu caráter de documentos sobre do instante histórico

⁴⁷⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RE8UvCUFGAk>

filmado, a partir do viés do diretor.

Para suprir as impossibilidades do período quanto às entrevistas, são utilizados atores que encenam os depoimentos de Fleury (Lafayette Galvão) e Othon Bastos (que interpreta Helio Bicudo, jurista que denunciou o esquadrão). *Você também...* se vale do teatro, ao utilizar a encenação de trechos das peças *O interrogatório* (com vários atores), de Peter Weiss e um monólogo de *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, com Gianfrancesco Guarnieri. Ao utilizar os temas tratados nestes textos teatrais, como os aparatos do totalitarismo nazista (*O interrogatório*) ou o paralelo brechtiano entre um gangster americano e a ascensão de Hitler (*Arturo Ui*), Muniz expande as significações do seu documentário. Sob um palanque, em frente a um microfone, ladeado por capangas e tendo às suas costas uma águia nazista, o mafioso Arturo Ui discursa apoteoticamente: “E a paz não é mais um sonho e sim uma realidade no comércio de verduras de Chicago! E para consolidar essa paz, já encomendei metralhadoras, carros blindados e todo o necessário!” Na grandiloquência do plano, ressaltado por um *zoom in* seguido de um *zoom out* no personagem interpretado por Guarnieri, remete-se à formação das milícias do período, o discurso da ordem social e da “paz armada” junto ao banditismo oficial. Todos eles fatores atribuíveis ao Esquadrão da Morte.

A denúncia ou mesmo a tematização sobre as violações aos direitos humanos ocorridas durante o regime militar, presentes no documentário de Sergio Muniz, só poderiam vir livremente às telas do circuito comercial bem mais tarde, em filmes ficcionais como *Paula: a história de uma subversiva*⁴⁷⁷ (Francisco Ramalho Jr., 1979, 95 minutos). Três anos depois de *Paula...*, Roberto Farias abordaria a temática dos órgãos repressivos da Ditadura Militar no *thriller* político *Pra frente Brasil*⁴⁷⁸ (1982, 105 minutos). Coincidentemente (pois é bastante improvável que ele tenha visto *Você também pode...*), Farias faz, também, uma montagem da música *Pra frente Brasil*, dos Incríveis, com imagens da violência do regime. No primeiro filme, são fotos de mortos pelo Esquadrão da Morte e no segundo, cenas de tortura. O documentário de Muniz, em 1973, também antecipava conteúdos que *Pra frente Brasil* tratou, como o financiamento do

⁴⁷⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pv2ke8UmvGc>

⁴⁷⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=rzj1_bd3BDI

empresariado aos órgãos da repressão⁴⁷⁹. Outro paralelo entre *Você também pode..* e a obra de Roberto Farias pode ser visto em *Lúcio Flávio: passageiro da agonia*⁴⁸⁰ (1977, 120 minutos), que aborda a formação dos esquadrões da morte.

Uma tentação ao olharmos para estes documentários interditados, impossibilitados e invisíveis, feitos em meio à ditadura, é fazer perguntas como: “e se eles tivessem sido exibidos? (ou circulado para fora de círculos muito fechados?)”. Há um subgênero da ficção chamado “ucronia”, que diz respeito às construções narrativo-especulativa do “o que aconteceria se...?”. Obviamente, estas questões são da ordem do imaginário, devido às limitações impostas pelo contexto político de sua época. Mas, se considerarmos que existe uma “linha evolutiva” mais geral e codificada da historiografia do cinema brasileiro, esta produção se encontra em algum ponto fora dela.

A formação da palavra “ucronia” vem de um neologismo inspirado em “utopia”, onde o “não-lugar” se torna o “não-tempo”. É sintomático, portanto, que *Manhã cinzenta* utilize a narrativa de ficção científica e *Você também pode..* se valha da presença de peças cuja ação se passa em outros tempos (ainda que no segundo prevaleça bem mais uma asserção documental). Nós percebemos, hoje, estes filmes olhando para trás, depois de todas as transições políticas vividas pós regime militar. No entanto, no “agora” de sua realização, de um tempo histórico cristalizado no filme, o que havia era o cerco fechado de uma distopia do presente. Uma imagem documental se mistura com a cena de um futuro ficcional (*Manhã cinzenta*)- a distopia já é a realidade e torna-se “não-tempo”, pois numa ditadura não há tempo, história, utopias ou futuros possíveis, apenas a necessidade de rompimento com o que existe. A história só existe como pesadelo, tal qual uma história de Kafka. Portanto, não pode ser prosseguida intra-muros.

Bill Nichols afirma que o documentário é resultante “da história de amor do cinema pela superfície das coisas (...)”. Aprisionados pela linguagem, nos é difícil falar de superfície sem cair na avaliação pejorativa sobre “superficialismo”. Mas talvez seja exatamente o que é visto pejorativamente, o que há de potência estética no cinema (em

⁴⁷⁹ O tema do financiamento empresarial às células repressivas também está no recente documentário *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewki, 2009, 92 minutos). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yGxIA90xXeY>

⁴⁸⁰ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=EmrfrijQ_EwE

especial, no documentário). A “externalidade” da imagem cinematográfica muito geralmente é colocada como inferior diante da “internalidade” da literatura (sua capacidade para desenvolver ideias, sentimentos e complexidades). Para Nichols, “as imagens fotográficas não nos dão os conceitos; elas nos dão exemplos”⁴⁸¹. O conceito, visto por exemplo na literatura, pode falar das imagens, mas não é a imagem em si.

A “fotografia” impressionista do instante em *devenir*, ou a captação desta superfície do real, pode se relacionar dialeticamente com a reflexão mais ponderada feita *a posteriori*, no distanciamento. Da fricção entre o “agora” e o “ocorrido” (um outro “agora”) nascem as imagens dialéticas, de que fala Benjamin. Tanto na realização do documentário, como no exercício histórico mais geral, o registro do instante serve como formação de um “documento” para a reflexão distanciada, ao mesmo tempo em que esta própria reflexão (ou o próprio documentário) se torna um novo documento, submetido, ele também, às futuras apreciações.

Segundo Bill Nichols, “a voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como a seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora do filme”⁴⁸². Benjamin, indo do cinema até a teoria do conhecimento e a teoria da história, pensa “o princípio da montagem” como uma forma de “romper com o naturalismo histórico vulgar”. O seu método propõe “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”. Assim, a experiência do “agora” da imagem, lhe interessa em sua existência como “agora”, ao mesmo tempo em que se relaciona dialeticamente com o vir-a-ser de sua resignificação. Este momento, portanto, não é uma imagem “arcaica”, “perdida”, mas um “resíduo da história”⁴⁸³, que não deve ser apenas “coleccionado”, “inventariado”, transformado em “cronologia”, mas sim ativamente utilizado, numa remontagem no filme, na teoria e na história⁴⁸⁴.

Universidade em crise se insere no período das primeiras arbitrariedades cometidas pela ditadura, como a invasão às universidades. *Estudantes: condicionamento*

⁴⁸¹ NICHOLS, 2008, págs. 98 e 99

⁴⁸² *Ibidem*, pág. 76

⁴⁸³ BENJAMIN, 2006, pág. 501

⁴⁸⁴ *Ibidem*

e revolta ao falar da condição do estudante mostra, ainda que tangencialmente, a escolha de muitos pela luta armada, enquanto em *Manhã cinzenta* já vemos a ação (dramatizada) destes grupos de resistência. *Liberdade de imprensa e Você também pode dar um presunto legal* já problematizam problemas como a censura e os aparatos repressivos de tortura, prisão e assassinato.

Anos depois do golpe, já no período da democratização, uma série de obras documentais e ficcionais buscaram fazer um balanço do período. Um destes filmes é *Hércules 56*⁴⁸⁵, documentário sobre o sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, em 1969, pelos grupos armados ALN (Aliança Libertadora Nacional) e MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro), com o objetivo (bem-sucedido) de libertação de 15 presos políticos. Há, nas produções documentais feitas “no calor do momento” do período ditatorial, citadas anteriormente, denúncias sobre as violações inflingidas, além de reflexões e debates tanto sobre a conjuntura vivida, como sobre o que poderia estar por vir. Já *Hércules 56* está no contra-fluxo deste movimento. O documentário, que também busca imagens de arquivo do fato histórico e entrevistas dos presos trocados, centra a sua ação na reunião de cinco ex-participantes da ação de sequestro. Os antigos militantes das organizações de esquerda, que estão em volta de uma mesa de bar, relatam o passo-a-passo da ação, além de fazerem uma avaliação histórica do ocorrido. Em sua volta estão as câmeras, reveladas, que mostram os planos/contraplanos das discussões. O clima mais informal permite uma maior fluidez dos diálogos, distanciando-se de avaliações mais duras e teóricas.

Há certo consenso, nos depoimentos de *Hércules 56*, de que houve equívocos na escolha pela luta armada, visto a correlação de forças negativa no embate com a ditadura, a violência repressiva que se seguiu depois e a falta de uma verdadeira mobilização popular que os apoiasse. O que não impede a fala de alguns ressaltarem os legados positivos desta opção. Franklin Martins, ex-militante do MR-8, afirma: “Eu sinceramente acho tem momentos, na luta política que o importante, você pode dizer: eu quero vencer! Mas o importante é lutar.” Ele acredita que “a guerrilha no Brasil, do ponto de vista da guerrilha de resultados, foi um desastre”. Entre as razões desta sua avaliação estão o fato de muita gente ter morrido, além de unificar setores mais duros. Mas, para Martins, “do

⁴⁸⁵ Sílvio Da-Rin, 2006, 94 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xxPNQfNpkOo>

ponto de vista do que ela gerou para o futuro, ela gerou alguma coisa bem positiva”. “Eu não tenho dúvida que o Brasil, hoje, é melhor do que era há 20 ou 30 anos atrás. Foi por que seqüestramos o embaixador? Não. Foi por que lutamos”, completa.

Cláudio Torres da Silva, do MR-8, porém, afirma: “Se nós tivéssemos sido mal-sucedidos, talvez fosse até melhor. (...)”, pois veio o endurecimento depois. A gente não tomou consciência do momento histórico, real, que a gente tava vivendo”. Mas ele pondera: “No entanto, se nós olharmos com distanciamento, nós vamos ver que a ação teve um saldo positivo, na minha opinião, em termos estratégicos: ela de alguma forma obrigou a ditadura a se desmascarar”. Nesta fala, Silva se refere provavelmente a uma das exigências dos guerrilheiros, que também foi cumprida: a circulação de uma carta que publicizava a situação vivida durante a ditadura, rompendo o cerco midiático imposto pela censura. Já Daniel Aarão, também ex-integrante do MR-8 ressalta, que “a sociedade não tava a fim de acompanhar uma ofensiva revolucionária que implicasse ações daquele tipo”. Ele, então, supõe: “Se houvesse um grande apoio, se houvesse uma guerra revolucionária em curso, como fazia parte de nossos discursos, e uma sustentação ampla na sociedade, os desdobramentos seriam outros.”

O que temos nestes discursos? Podemos separar assim as relações históricas estabelecidas na conversa entre os antigos combatentes, contidas nas diferentes opiniões:

- 1- O que *foi* realmente o fato, com suas consequências negativas e positivas. Negativa: a unificação dos setores mais duros. Positiva: desmascarar a ditadura, o legado na luta democrática.
- 2- O que *poderia ter sido* (a “ucronia”, o “não-tempo”): E se houvesse apoio popular? E se tivéssemos fracassado?
- 3- O que o momento histórico exigia, independente das consequências: Seria necessário lutar, independente da vitória ou da derrota, segundo Martins.

Cláudio Torres da Silva, ao olhar com distanciamento para o passado, enxerga o seu grupo de 1969, e a ele próprio, acreditando que no passado não tinham a consciência do momento histórico. Franklin Martins faz um exercício de tentar pensar com a cabeça daquele momento, ponderando as decisões históricas do instante, enquanto Daniel Aarão

pondera que poderia ter sido diferente se houvesse apoio de massa. Temos, então, a relação do “agora” com o “sido”, o “agora”, em relação a outro “agora” (o passado, como outro “agora”) e um “poderia ter sido”.

Universidade em crise e Estudantes: condicionamento e revolta, feitos durante a ditadura, são o vir-a-ser dos momentos de decisão pós-68. Já *Em busca de Iara* (Flávio Frederico, 91 minutos) é o seu reverso histórico. O filme, lançado em 2013, é sobre a militante do POLOP (Organização Revolucionária Marxista Política Operária) e do MR-8, Iara Iavelberg. Ele mostra a busca da sobrinha da protagonista, Mariana Pamplona, em passar a limpo a história de Iara e provar que a morte foi ocasionada pela Ditadura e não pelo suicídio, como diz a versão oficial. Dentro desta investigação cinematográfica, são resgatadas alguns planos de *Universidade em crise e Estudantes: condicionamento e revolta*, mostrando Iara em seus tempos de estudante da USP. O destino de Iara, então estudante nos dois filmes, foi o de grande parte dos personagens mostrados. A reutilização dos filmes resgata o valor histórico daquelas imagens, dando-lhes um novo significado. Entre *Estudantes...*, *Universidade em crise* e *Em busca de Iara* temos o espaço entre o instante de perigo, ponto de decisão e o resgate deste mesmo momento. Num dos planos de *Universidade em crise*, a câmera passeia pelos corredores da USP e encontra Iara, que olha para trás, para a câmera. Seu olhar para trás anuncia um destino inevitável. O seu destino, a luta armada e a morte, foi o mesmo de muitos dos jovens mostrados no mesmo filme. *Em busca de Iara* retira a sua imagem de um ponto na multidão (“imagem qualquer”) para o local especial, onde podemos mergulhar em sua história.

Ao final de *Estudantes: condicionamento e revolta*, uma manifestação é captada pela câmera. Entre as “palavras de ordem” ouvimos: “Operários no poder” e “Só o povo armado derruba a ditadura”, marcando a opção que viria. Entre este instante filmico e *Hércules 56*, há uma relação dialética entre “agoras”, seus movimentos e ressignificações. A partir das proposições de Benjamin, em seu “princípio de montagem”, estas imagens e sons podem ser “recortados com precisão”. Da história, encontramos os seus “resíduos”, os seus “rastros”, que podem ser compreendidos em si, ou remontados nas linhas do tempo

(termo usado pela edição cinematográfica). Recortar e remontar estes elementos, compreendendo suas “utopias”, “distopias” e “ucronias”, seus movimentos dentro da história, os seus instantes em si e suas relações com o todo do filme e da vida, são metodologias com duas consequências mais evidentes: primeiramente a quebra com a causalidade e linearidade historicista e, em segundo lugar, uma compreensão intersubjetiva, mais ampla e complexa de uma história para além das narrativas gerais.

6- Entre o cinema na greve e o vídeo popular

6.1- Novos personagens entram em cena

A frase “Operários no poder”, visto no plano das manifestações de rua em *Estudantes..* é parte de uma discussão que acompanha o curta de Peter Overbeck. A condição de classe dos estudantes é problematizada, onde também são expostas as diferenças sobre a determinação objetiva na vida do trabalho operário. A narração fala do trabalhador, que “tem a sua vida totalmente definida em termos da sua situação de trabalho. Na medida que tal situação o oprime, ele age, visando suprir a opressão”. Já os universitários e a classe média, para o narrador, vivem “apenas parcialmente a situação do trabalho. Em consequência, só pode atender parcialmente os seus efeitos opressivos”, onde o estudante “se volta exclusivamente para a sua formação profissional”. O objetivo destas formulações mais sociológicas da narração é pensar sobre a ação do estudante frente à conjuntura do momento, onde a ditadura é citada apenas tangencialmente. Numa das entrevistas, um universitário fala, com a voz em *off*, enquanto é mostrado em meio à uma multidão nas ruas, imagem que tenta representar o conteúdo de suas palavras:

O estudante, como parte privilegiada desse povo que não tem acesso ao ensino, tem como responsabilidade fundamental, lutar para que um maior número tenha acesso à universidade. E, deve estar consciente que a sua participação não deve estar desvinculada do povo. O estudante, como sabemos, não é ele que lutará por uma revolução, de fato, no país. Ele tem que se aliar às classes trabalhadoras, para ter realmente a instalação do povo no poder e não essa elite que é completamente perniciosa.

O filme que Peter Overbeck fez em 1968 se insere discussões presentes na época, típicas tanto da necessidade em explicação sobre o lugar dos intelectuais de esquerda e os universitários na sociedade, como de sua má-consciência de classe. O que viria a seguir de 1968 era a participação intensa do movimento estudantil, tanto na agitação política como na luta armada, numa época onde os movimentos populares, mais vulneráveis, foram os primeiros a cair. As reavaliações sobre a opção armada, que em grande parte foram feitas por egressos do movimento estudantil, são de diferentes ordens, mas convergem para apontar a ausência de um trabalho de base e apoio popular.

A necessidade de um protagonismo operário no processo revolucionário aparece

bastante nos depoimentos de *Estudantes: condicionamento e revolta*, assim como em vários debates da época. O “condicionamento” e a “revolta” do título marca o conflito posto no filme entre um determinismo de classe do estudante e a possibilidade de negação deste condicionamento (a revolta). O curta faz também a reflexão sobre o lugar do operário, mas não se arrisca a aprofundar neste que não é o seu assunto, já que se assume como um instrumento de discussões dentro do próprio meio estudantil. Ao debater a questão do estudante frente à conjuntura presente, há leves desvios de teses mais duras e formatadas, típicas do “modelo sociológico”. Já ao falar do operariado, mantém-se uma definição mais fixa sobre o papel do trabalhador, provavelmente retirada da literatura teórica de esquerda mais comumente lida na época. O curta realizado por Overbeck tem o mérito de realizar um debate interno entre os grupos universitários, característica importante frente à resistência durante a ditadura. O operário aparecia como “outro”, onde atribui-se a ele o papel de redentor das gerações futuras (como apontou Benjamin, ao falar da esquerda de seu tempo)⁴⁸⁶. Contudo, a reflexão dos realizadores/estudantes, que registram o cartaz “operários no poder” talvez não poderia imaginar que dez anos depois seriam justamente as greves operárias um dos elementos centrais de levante em meio à ditadura e de influência no processo de democratização.

É importante lembrar que paralelo a estes processos estudantis, o ano de 1968 já marca a volta das mobilizações operárias mais diretas, como apontam Ricardo Antunes e Marcelo Ridenti:

(...) Em abril, setores sindicais à esquerda do Partido Comunista Brasileiro, lideraram uma greve em Contagem, cidade industrial próxima a Belo Horizonte, que teve um resultado positivo, uma vez que a ditadura militar acabou fazendo concessões frente às reivindicações trabalhistas, ao ser surpreendida pelo ressurgimento do movimento operário, silenciado e reprimido desde o golpe de 1964. (...) Organizados em Contagem e em Osasco, articulavam-se novos núcleos de esquerda, principalmente vinculados aos movimento operário católico de esquerda e militantes e simpatizantes de organizações políticas mais radicalizadas e críticas, à esquerda do PCB. (...)

Mas foi no mês de julho de 1968, em Osasco, cidade industrial da Grande São Paulo, que os operários fizeram uma greve legendária. Na época, Osasco era considerado um pólo central destes movimentos mais à esquerda, dada a atração exercida pela oposição sindical que se tornou vitoriosa nas eleições de 1967, para a direção do Sindicato dos Metalúrgicos. (...)

⁴⁸⁶ BENJAMIN, 2012, pág. 248

Antecipando-se à greve geral que se indicava para outubro de 1968, época do dissídio coletivo dos metalúrgicos, a direção sindical de Osasco visualizava a possibilidade de estendê-la para outras regiões do país. Iniciada no dia 16 de julho, com a ocupação operária da Cobrasma, a greve atingiu as empresas Barreto Keller, Braseixos, Granada, Lonaflex e Brown Boveri. No dia seguinte o Ministério do Trabalho declarou a ilegalidade da greve e determinou a intervenção no Sindicato e as forças militares passaram a controlar todas as saídas da cidade de Osasco, além do cerco e a invasão das fábricas paralisadas.

(...)

Em Contagem outra greve foi desencadeada no mês de outubro de 1968, animados com a vitória da greve anterior de abril, na mesma cidade, reivindicando melhores condições de trabalho e recusando o arrocho salarial. Mas o contexto da ditadura militar era de claro recrudescimento. A paralisação durou somente poucos dias e a repressão foi violenta sobre os grevistas, tendo o Sindicato sofrido intervenção, com a consequente destituição da sua direção. Ocorria, então, outra violenta derrota para o movimento operário, que levou anos para se recuperar⁴⁸⁷.

Contudo, depois do AI-5, o movimento operário, assim como o estudantil, foi esmagado pela repressão do regime. Ridenti e Antunes destacam o seu legado:

(...) a luta pela criação de comissões de fábricas, contra o despotismo fabril, contra a superexploração do trabalho, contra a estrutura sindical atrelada ao estado e em clara confrontação à ditadura militar no Brasil tinha deixado sólidas raízes, que ressurgiram, de outra forma e de outro modo, dez anos depois.

Os autores destacam que o movimento sindical-operário refluíu com o estado de exceção pós AI-5 e muitos dos seus quadros também optaram pela luta armada, assim como setores estudantis e de outras organizações de esquerda. O fim deste período mais duro tem seus primeiros momentos em 1978, com a revogação do AI-5 e em 1979, com a promulgação da Lei da Anistia. Mas em 1978, em São Bernardo do Campo (SP), uma greve dos metalúrgicos na montadora Scania (que se espalhou posteriormente por outros parques fabris do ABCD Paulista entre 1978 e 1981) marcaria um novo ciclo de lutas sociais no país.

O ascenso dos movimentos sociais nos fim dos anos 1970 e durante os anos 1980 surpreendeu uma conjuntura política de poucas esperanças quanto às possibilidades de resistência. Além da censura, perseguições e todas as estratégias do regime, uniam-se a estes fatores uma estrutura sindical burocratizada, vinculada ao Estado, herdeira da Era

⁴⁸⁷ ANTUNES, RIDENTI, 2007, págs. 85 e 86

Vargas. Os operários insatisfeitos combatiam também um inimigo dentro das suas próprias organizações de representação, objetivando uma verdadeira autonomia das suas lutas frente ao Estado e ao Capital.

A chegada até às grandes mobilizações das greves foi conquistada num trabalho interno, de base, feito muitas vezes de forma clandestina, onde forjou-se uma auto-organização operária. Neste sentido, o papel da comunicação e da cultura se fez presente na produção de boletins, atividades de formação, exibição de filmes e outros instrumentos de mobilização. O fortalecimento dos movimentos sociais do período (que vão além do movimento sindical) também seria mais tarde responsável pela construção dos veículos audiovisuais populares, nos anos 80.

Mas, diferente da figura mítica do operário redentor, a ascensão dos movimentos sociais e sindicais entre os anos 1970 e 1980 pode ser vista para além dos lugares pré-estabelecidos, comuns nas reflexões teóricas. Quando Eder Sader desenvolve a sua pesquisa sobre período (que desemboca no livro *Quando novos personagens entraram em cena*, de 1988), ele mostra insatisfação com “os modos dominantes de caracterização dos processos de dominação social”, presentes nas reflexões da época. Ele rejeita as vertentes que apontam a reprodução social como algo já dado pela “coerção do Estado militar”, as que a caracterizam pela “alienação ideológica produzida nas classes dominadas”, assim como as que atribuem a dominação aos “automatismos econômicos da acumulação capitalista”. Para Sader, dentro deste pensamento, “as ações de classes sociais aparecem como simples atualizações de estruturas dadas”. Desta forma, “passivas ante os mecanismos de reiteração da ordem, as alterações desta também teriam que ser explicadas por alteração daqueles mecanismos estruturais”.

Para Sader, dentro desta perspectiva, “a própria ideia de constituição de sujeitos coletivos desempenhando algum papel criador nos processos históricos não fazia muito sentido”⁴⁸⁸. Em contraposição a estes automatismos estruturais/sistêmicos ou da impossibilidade de pensar além de uma ordem social posta como inevitável, viu-se, segundo o autor, a emergência de um “sujeito coletivo como um ato de afirmação de setores sociais até então excluídos do cenário oficial”. Desta forma, Sader e outras

⁴⁸⁸ SADER, Emir. *Quando novos personagens entraram em cena: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. pág. 37

testemunhas do período chamaram a atenção “para novos personagens que alteravam os roteiros preestabelecidos”, de um processo que se espalhou do conflito fabril para outros setores “exprimindo uma disposição coletiva de auto-afirmação, aberto um novo espaço para a expressão política dos trabalhadores”⁴⁸⁹. Isso pôde ser visto, segundo o autor, nas grandes greves, mas também nos movimentos populares de bairros periféricos de São Paulo (como as associações de moradores, movimentos de saúde e clubes de mães), no “Movimento do Custo de Vida”, no crescimento das oposições metalúrgicas, na organização das comunidades eclesiais de base e na fundação do Partido dos Trabalhadores (o PT, em 1980).

A importância do estudo de Sader está na compreensão destes movimentos em seu protagonismo, para além das narrativas fixas. Os movimentos sociais não são, para ele, meras consequências da conjuntura econômica e dos esquemas contínuos de reprodução social. Dentro das concepções mais fechadas, feitas em grande parte por militantes e teóricos da esquerda e de outras matizes ideológicas, não há espaço para nada que não confirme a própria reprodução da ordem estabelecida. Desta forma, para o autor, “o impacto dos movimentos sociais em 1978 levou a uma revalorização de práticas sociais presentes no cotidiano popular, ofuscadas pelas modalidades dominantes de sua representação.” Como resultante destas transformações, estes movimentos foram percebidos “pelas suas linguagens, pelos valores que professavam, como indicadores da emergência de novas identidades coletivas”.

Sader acredita que estes movimentos traziam, dentro das suas reflexões, “uma novidade no real e nas categorias de representação do real”⁴⁹⁰. Ele compreendeu que não seria desejável analisar o fenômeno daqueles movimentos sociais descolados das modificações que eles próprios forneciam para as formas de representação do real. Estas concepções são especialmente relevantes para pensarmos o surgimento do vídeo popular, durante os anos 80, na esteira da auto-organização dos trabalhadores e movimentos sociais, e iniciativas como a TVT (TV dos Trabalhadores) e a ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular). Embora estas representações populares estejam presentes, em larga escala, nos sujeitos filmados pelo cinema brasileiro, pela primeira vez no país

⁴⁸⁹ *Ibidem*, págs. 29 e 30

⁴⁹⁰ *Ibidem*, págs. 26 e 27

realiza-se uma produção onde as organizações populares detém o controle dos meios de produção.

Este processo de produção cinematográfica tem seus antecedentes justamente nas greves do ABCD, a partir de 1978, movimento amplamente coberto pelo nosso documentarismo. Foi neste ano que o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema adquire a sua primeira câmera de vídeo e começa a registrar as atividades de luta⁴⁹¹. Entre as obras em película, realizadas por diferentes cineastas que se interessaram pelo tema da greve, merecem destaque *Um Dia nublado* (1979, 35 minutos) e *Linha de montagem* (1981, 87 minutos)⁴⁹², ambos de Renato Tapajós; *Greve* (1979, 112 minutos)⁴⁹³, feito por João Batista de Andrade e *ABC da Greve*, (1979/1990, 85 minutos)⁴⁹⁴, de Leon Hirzsmann. Como é possível notar por nossas considerações anteriores em torno destes nomes, trata-se de documentaristas de uma geração que já vinha desenvolvendo trabalhos ligados às lutas sociais desde os anos 60. Os filmes de greve (especialmente os de Tapajós), ao mesmo tempo que são a ascensão de um modelo de cinema militante, marcam, também, um ponto de transição para um o período posterior, que se iniciaria nos anos 80, de um audiovisual que seria produzido, distribuído e exibido dentro pelas redes organizativas dos movimentos sociais.

As grandes mobilizações iniciadas com as greves de 1978 trouxeram um grande foco sobre o que ocorria em São Bernardo do Campo. Esta presença documentarista, mesmo que tenha uma coincidência de algumas imagens mais marcantes e de explícito apoio aos operários, possuem diferenças no que se refere ao lugar de fala e às escolhas filmicas e políticas dos diretores, como veremos a seguir.

6.2- Documentaristas na greve e um cinema sindical

Renato Tapajós realizou seus filmes, entre os anos 1970 e 1980, em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, numa aproximação que se deu inicialmente através de um curso de cinema dado às lideranças sindicais. O contexto deste encontro revela o processo de formação de base, com a utilização da

⁴⁹¹ Segundo Luiz Fernando Santoro, em sua fala na banca de Doutorado, deste mesmo trabalho.

⁴⁹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=svh-lGcSDmU>

⁴⁹³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=MhqQWYfTm_c

⁴⁹⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2hhFk0cml6Y>

comunicação e da cultura, realizado pelo sindicalismo nos anos 60 e 70. Como explica Krishna Tavares,

as lideranças sindicais de São Bernardo do Campo, preocupadas com as atividades de formação sindical, empenharam-se em mobilizar os metalúrgicos através de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação em defesa de seus interesses no Brasil após o golpe militar de 1964. Ao procurarem organizar a categoria, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo instituiu o campo da cultura e da educação como uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Entre os anos de 1970 e 1980, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, desenvolveu um modelo de educação sindical, identificado com as propostas do novo sindicalismo, pautado por uma perspectiva autônoma, do ponto de vista político-ideológico e organizativo⁴⁹⁵.

Estes projetos faziam parte de uma luta pela autonomia operária, em oposição ao sindicalismo mais distanciado das bases, vinculado ao Estado e às empresas, onde nos anos 70, a classe trabalhadora “desenvolvia silenciosamente uma experiência de resistência no interior das fábricas”⁴⁹⁶. Entre os objetivos, estava a maior sindicalização dos trabalhadores, a participação nos congressos, campanhas salariais e outras atividades, a aproximação com os bairros operários e suas associações, além da socialização de informações sobre os direitos trabalhistas para o operariado. Como iniciativas do período podem ser citados o jornal *Tribuna Metalúrgica*, a criação do personagem de charge João Ferrador (pelo jornalista Félix Nunes e os cartunistas Otávio e Laerte), a exibições de filmes e organização de outros eventos culturais, a formação de um grupo de teatro operário (Grupo Ferramenta de Teatro), além de atividades de formação política e de educação para jovens e adultos.

O processo silencioso, gerador das grandes greves é ressaltado pelo então líder sindical Lula, no início de *Linha de Montagem*, onde ele opina que “a greve não começou em 79. Ela começou alguns anos atrás. Quem sabe ela não tenha começado, principalmente, alguns anos atrás, no Primeiro Congresso de Trabalhadores, feito em 1974?” Uma das contribuições do evento citado, dentro das propostas de um novo sindicalismo, foi a criação do Conselho de Coordenação de Trabalho de Base (CCTB).

⁴⁹⁵ TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós* (dissertação). São Paulo: PPG em Meios e Processos Audiovisuais/ECA/USP, 2011. pág. 17. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14032013-101055/pt-br.php>

⁴⁹⁶ *Ibidem*, pág. 20

Dois anos depois o sindicato criaria o seu Departamento de Cultura⁴⁹⁷.

Renato Tapajós, que retornava da clandestinidade após a sua adesão à luta armada (na Ala Vermelha, do PCdoB), é convidado para ministrar um curso de formação de espectadores para lideranças sindicais, primeiramente no Museu Lasar Segal e depois na sede do Sindicato dos Metalúrgicos. A metodologia incluía a exibição de filmes, (entre eles *Fim de semana*, de 1975, do próprio diretor), seguida de debates. Com o êxito do curso, dirigentes como Lula e Djalma Bom têm a ideia do próprio sindicato produzir seus filmes, fato que se concretiza primeiramente com o documentário *Acidente de Trabalho* (1977), de Tapajós. O I Congresso de Operárias Metalúrgicas gera o segundo filme feito pelo diretor para o sindicato, *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978, em co-direção com Olga Futemma, que também assina o roteiro). No mesmo ano, os experimentos teatrais do grupo Ferramenta de Teatro, ligado às atividades sindicais, são tema de *Teatro Operário*, de Tapajós (mas sem a produção do sindicato)⁴⁹⁸.

O ano de 1978 foi também o das primeiras greves do ciclo de mobilizações dos metalúrgicos do ABCD. Em 1979, diferente das paralizações mais fragmentadas do ano interior, houve uma greve geral, centralizada no sindicato. A entidade levou a decisão sobre a greve aos trabalhadores no momento do dissídio, forçando a participação operária no processo. Durante o movimento grevista, Lula e outros dirigentes pediram para Renato Tapajós documentar o processo. O primeiro documentário é *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (1979) realizado com o intuito de mobilização durante a trégua de 45 dias dada ao sindicato, após uma intervenção militar no sindicato. O título, que se originou de uma fala de Lula, teve seu nome alterado para *Um dia nublado*, devido aos possíveis problemas com a censura. Ao lado deste trabalho, que se propunha ser uma intervenção mais imediata (foi feito em 15 dias), Tapajós também inicia *Linha de montagem*, com pretensões mais amplas, que após a sua finalização como longa e exibição em 1982, recupera todo o processo grevista⁴⁹⁹.

Com a intervenção da ditadura no sindicato, “a greve deslocou-se das fábricas e ocupou as ruas das cidades do ABC”. Com a impossibilidade de atuar na sua sede, fortalecem-se as iniciativas de solidariedade mútua, como o fundo de greve, que aparece

⁴⁹⁷ *Ibidem*, págs. 21 a 36

⁴⁹⁸ *Ibidem*, págs. 34 a 38

⁴⁹⁹ *Ibidem*, pág. 45

sob o nome Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema. Seu objetivo, segundo Tavares, era “promover atividades nos bairros para arrecadar fundos, apoiar outras categorias” e, além disto, “efetivar debates nos bairros e no interior das fábricas”. Outro local que ganha destaque a partir da intervenção é o Estádio da Vila Euclides, palco de assembléias com milhares de operários⁵⁰⁰, que produziram as imagens mais recorrentes nos documentários, assim como a identificação visual mais forte sobre o referido período histórico.

Esta auto-organização operária está presente em *Linha de montagem* nas imagens de arrecadação de alimentos, atividades culturais, exibição de filmes, distribuição de jornais e outros. Também está em algumas falas de trabalhadores, como Keiji Kanashiro, lembrando que com a intervenção e a prisão dos dirigentes e o fechamento do estádio para assembléias fez crescer ainda mais o trabalho de base nos bairros. A fala do sindicalista Silas Aparecido dos Santos vai no mesmo sentido, lembrando que não havia mais necessidade dos dirigentes avisarem sobre a greve, pois os próprios operários já fariam a greve se não houve acordo.

Entre o curta *Um dia nublado* e o longa *Linha de montagem*, podemos falar sobre as diferenças entre um filme de momento (*Um dia nublado*) e um filme de processo (*Linha de montagem*). Já sobre a relação deste dois filmes com os outros filmes da greve, feitos por autores diferentes, podemos citar a contraposição entre documentários produzidos pela instituição do sindicato e os feitos por fora dele, por iniciativas individuais dos seus diretores (ainda que de apoio às greves).

Dentro do cinema militante sempre houve a presença destas duas formas metodológicas: o instante e o processo. A necessidade de filmar o imediato só encontrou maior liberdade quando as tecnologias de comunicação, a partir dos anos 90, permitiram algumas facilidades de captação, edição e circulação. O que não impediu projetos cinematográficos como o Cine-Trem de Medvedkine, que tinha como lema “filmar hoje, exibir amanhã”. Já a presença dentro de processos insurrecionais em curso, onde os realizadores acompanham o desenrolar dos fatos, para posterior edição do “todo”,

⁵⁰⁰ *Ibidem*, págs. 45 e 46

encontra seu maior exemplo em *A batalha do Chile*⁵⁰¹, de Patricio Guzman (*La Batalla de Chile*, 1979, 242 minutos). Guzman começa a acompanhar, desde o início do governo de Salvador Allende, a ascensão dos movimentos sociais, os conflitos com as forças de direita, acabando por presenciar o golpe militar, liderado por Pinochet, em 1973.

Segundo o próprio Tapajós disse numa entrevista, “*Greve de Março* foi um filme feito quase que exclusivamente para intervenção imediata”⁵⁰². Como ele lembra, “não se tratava apenas de um registro ou de uma reflexão dos acontecimentos, mas um instrumento que interferisse diretamente no próprio curso dos acontecimentos”⁵⁰³. Tavares, a partir das citações de Tapajós, afirma que *Greve de Março* “evidenciou a necessidade de se produzir um filme que pudesse interferir, diretamente, no processo de preparação da assembléia, que encerrava o período de negociações”.

A urgência do filme, assim como a sua necessidade mais instrumental dentro dos objetivos do sindicato podem ser vistas nas suas escolhas estilísticas. *Greve de Março* se vale de muitas fotografias em sua introdução com três minutos de um foto-filme, com áudio de um líder sindical explicando as razões e passos da mobilização. Também aparecem, ao longo de todo o filme, extensas sequências das assembleias operárias, onde revelam-se os rostos da multidão e percebe-se a amplitude do movimento. Há nestes planos (algo presente nos filmes dos outros diretores) a construção da mítica figura de Lula em sua retórica bastante simples e popular de convencimento sobre as orientações do sindicato. É do alto do palanque que ele tenta pedir um “voto de confiança” para a direção, direcionando a votação para convencer os trabalhadores no momento em que a greve deveria ser deflagrada, quando ela deveria continuar e quando ela deveria ser interrompida. A ênfase nestes planos, portanto, se coaduna com as pretensões do documentário, assim como uma plano do filme com a leitura de uma nota oficial do sindicato, por Lula, na sede da instituição.

Linha de montagem, finalizado em 1982, diferente de *Dia nublado*, contém um caráter reflexivo e retrospectivo, mas mantém a voz da direção do sindicato. A intenção,

⁵⁰¹ Disponível em 1- http://www.youtube.com/watch?v=L_JHLTeRHr8, 2-

<http://www.youtube.com/watch?v=Thjqy101zaY> e 3- <http://www.youtube.com/watch?v=xfpb-PBfZj8>

⁵⁰² Depoimento de Renato Tapajós In *Catalogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo*, realizada pelo Banco do Brasil, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, em 2010. Apud TAVARES, 2011, pág. 81

⁵⁰³ “A greve no cinema” In *Escrita/ Ensaio* (Ano III, v.4 ano.7). março de 1980. págs. 95 e 96. Apud TAVARES, 2011, pág. 81

passados alguns poucos anos do movimento grevista, é registrar o processo e reafirmar que as escolhas da direção foram corretas. Este fator de análise conjuntural e retrospectiva está no início do filme, na fala de Lula, que dá a linha política do documentário e guia a narrativa, junto à narração. Ele dá seu depoimento num local fechado, mais “neutro”, olhando para a câmera, onde explica as origens e as pautas do movimento. Durante o filme outros dirigentes falam, na mesma posição, fazendo as suas avaliações do processo, como sobre a importância estratégica de encerrar a greve e, também sobre o trabalho de base.

O documentário se desenvolve através de duas dimensões temporais: a primeira dimensão são os depoimentos dos dirigentes, feitas no presente último da realização, já terminado o ciclo das grandes greves, num local fechado (eles falam em 1981). A segunda dimensão é o registro *in loco*, no passado próximo, do passo-a-passo do movimento entre 1979 e 1980. Entre a primeira grande greve, em 1979 e a intervenção no sindicato em 1980, quando uma nova greve é deflagrada após o descumprimento do acordo feito no movimento do ano anterior. Este processo histórico é mostrado através de momentos como: as assembleias no estádio (repetindo imagens de *Um dia nublado*), cenas de repressão policial aos operários na praça de São Bernardo, reuniões internas entre os sindicalistas numa igreja (após a intervenção na sede), piquetes e trabalhos de base na porta de fábrica (com distribuição de jornais e diálogos dos sindicalistas com os demais trabalhadores), confraternização no futebol, exibição de filmes, shows com artistas conhecidos para arrecadar fundos, arrecadação de alimentos e uma passeata do dia Primeiro de Maio (onde no depoimento de um sindicalista, em *off*, é ressaltada a unidade de movimentos sociais presentes naquele momento).

A parte dos depoimentos “atuais”, feitas no sindicato se articula com o passo-a-passo grevista, com as avaliações dos dirigentes e demais operários sobre o que aconteceu. Este diálogo pode ser visto no depoimento do trabalhador da Mercedes Keiji Tanashiro, que vem logo após um sequência longa na Vila Euclides, onde ele conta que Lula pedia para a multidão votar o fim da greve, aceitando o acordo com o patronato, que poria fim à intervenção. O áudio de Tanashiro, na entrevista de 1981 entra, em *off*, já ao final das imagens de arquivo da assembleia na Vila Euclides, em 1979, quando Lula caminha saudado pelos operários. Em seguida já vemos a sua imagem na entrevista

“atual”, dentro do sindicato, onde declara que ficou “louco da vida” e “virou as costas e foi embora” na hora do fim da greve, mas que, “dois anos depois”, “com cabeça fresca”, “a gente acha que foi a melhor decisão”, pois não havia as condições de organizar o movimento sem o controle do sindicato. A montagem busca justificar a decisão da direção de 1979, apostando na retrospectiva das imagens com objetivo de representar, filmicamente, maturidade e reflexão sobre o momento, sob ponto de vista da posição da direção do sindicato.

Assim como há, no início de *Linha de montagem*, o depoimento de Lula e a análise sobre as origens e o desenrolar dos fatos até então (1981), o final também traz o líder sindical, mas agora apontando para o que ele acredita ser o futuro da luta dos trabalhadores. O Partido dos Trabalhadores (PT), fundado em 1980, aparece nas faixas do evento de Primeiro de Maio do mesmo ano, registradas pela câmera de Tapajós. Em seu depoimento, Lula não cita verbalmente o PT, mas sublinha a “necessidade de organização política da classe trabalhadora”, percepção que considera ser o maior saldo do movimento. E, para ele “se organizar politicamente era se organizar num partido político”, num saldo que “se colherá daqui a alguns anos”. “Se tudo neste país depende de uma decisão política, como é que a classe trabalhadora pode ficar sem tomar decisões políticas?” questiona Lula. Afirmo que “através de lutas específicas, não se vai resolver o problema da sociedade”, pois, para ele, “sindicalismo a gente faz para melhorar a relação Capital e trabalho e política a gente faz pra transformar a sociedade”.

O documentário conclui-se, então, com alguns dirigentes sindicais fazendo campanha de chapa (a da situação, que organizou a greve, como eles ressaltam) na porta de fábrica, marcando também outro elemento de continuidade das lutas. Podemos afirmar, desta forma, que *Um dia nublado* era um curta mobilizador de um momento específico e *Linha de montagem* objetiva uma documentação do processo, aliado à sua reflexão histórica, à divulgação em relação à posição da direção sindical junto aos operários e ao conjunto da sociedade, assim como a justificativa para a necessidade de criação de um partido, que teria, no longa, uma forma de ser debatido ou mesmo propagandeado.

Os filmes realizados por João Batista de Andrade e Leon Hirszman sobre a greve

se diferenciam em suas propostas dos feitos por Tapajós, apesar dos resultados semelhantes. Ao participar de um debate da Livraria Escrita, em 1979, Andrade diferenciou seus objetivos daqueles de Renato Tapajós: “não faço filmes ligados aos sindicatos do ABC, nem conversei com os líderes antes de fazer o filme, nem fiz entrevistas com eles.” Duas décadas depois, reiterou: “fiz o que minha formação política e o meu *feeling* de cineasta pediam, mantendo minha independência e dialogando como o movimento, sem ter que me submeter a ele.”⁵⁰⁴

Se compararmos os primeiros minutos de *Greve!*, de João Batista de Andrade, com os de *Linha de montagem*, uma mudança de perspectiva pode ser percebida. No filme de Tapajós, após uma pequena intervenção da narração, que explica a situação econômica dos operários e relata as primeiras greves, seguidos da abertura ao som da música *Linha de montagem*, de Chico Buarque, vemos, então, o depoimento do presidente do sindicato, Lula, introduzindo os assuntos do filme. Já no início de *Greve!* percebemos imagens da porta de uma fábrica da Volkswagen, com a presença da polícia montada e, em *off*, a voz de um operário comum, que responde a uma entrevista feita por Andrade:

Sou metalúrgico, trabalho da Volkswagen do Brasil, há 18 anos. E há muita injustiça dentro da Volkswagen. A oportunidade para nós é mínima, que eles dão pra nós. Nós temos um horário corrido de refeições. Não adianta reclamar que eles impõem as coisas. Eles devem achar que devem fazer as suas leis lá dentro, de acordo com o que eles acham que tem que ser. (...) A própria Federação das Indústrias, em outubro, obrigou as indústrias a mandar todos os trabalhadores que tinham contato direto com o sindicato, ou que participaram de assembleia e tudo.. mandaram embora.

Esta será a tônica de *Greve!*: a tentativa de retratar o movimento a partir dos operários de sua base, no contato direto com a sua realidade cotidiana, mas se utilizando, também, da forte presença (na narração e na montagem) de um viés “sociológico” e economicista. A leitura mais econômica pode ser atribuída à origem no Partido Comunista de Andrade (assim como de Hirszman). Há muitos momentos que pouco se

⁵⁰⁴ Apud SILVA, Maria Carolina Granato. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)* (tese de doutorado). Niterói: PPG em História da UFF, 2008. pág. 140. Disponível em http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_SILVA_Maria_Carolina_Granato_da-S.pdf

diferenciam de *Linha de montagem*, como as assembléias na Vila Euclides e as imagens da repressão da polícia. Mas, junto a isso, Batista vai para os bairros operários conhecer a situação dos trabalhadores, unindo uma proposta de relação mais próxima, ao mesmo tempo em que tenta pensar a condição social e econômica daquele conjunto social. O diretor entrevista moradores, percorre as ruas, adentra nas casas com a sua câmera, fazendo perguntas sobre a greve, mas também sobre a sua situação de vida.

O lugar de fala de de *Linha de montagem* é o dos dirigentes do sindicato. Quando o documentário está na porta de uma fábrica, acompanhamos os sindicalistas realizarem o trabalho de base. A câmera está sempre junto a eles. Já nos planos das comunidades operárias em *Greve!*, de Andrade, está clara a presença do realizador que entra num território desconhecido. Após uma exposição econômica feita pelo narrador sobre a situação do operário e a relação da problemática com a exploração realizada pelas multinacionais, em contraposição à miséria do operariado, caminha-se para algumas sequências numa favela operária. No primeiro destes planos de entrevistas, uma câmera na mão, subjetiva, vai se aproximando de um trabalhador parado, em pé, que olha fixo para as lentes, enquanto um grupo de crianças brinca com a presença da filmagem. Ao ficar mais perto, ouvimos, em voz *off*, Batista perguntar o nome do morador, chamado Francisco, que afirma estar resistindo na greve. Seguem, com outros moradores, perguntas sobre condições de sobrevivência, atividades no tempo livre, salários, além de outras no mesmo sentido. Entre os entrevistados, há um dono de pensão (local que recebia vários dos operários). A sua opinião a favor da intervenção militar e contra as greves, junto com questionamentos sobre os seus lucros feita por Andrade faz deste personagem um contraponto discursivo, colocando-o em lugar semelhante ao jornalista de *Liberdade de imprensa*, do mesmo autor.

Outro documentário feito no período é *ABC da Greve*, de Leon Hirzsnam. Na entrevista concedida a Mariza Leão, em 1980, reproduzida no documentário *Deixa que eu falo*, de Eduardo Escorel, Hirzsnam explica que *ABC da Greve* fez parte do projeto de adaptação da peça *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O diretor havia assistido a uma montagem dela em 1959, pelo Teatro de Arena, mas o texto havia sido proibido pela censura desde 1969. Ele conta que em 1977, uma vez liberada a obra,

Hirzsmann partiria para o início do projeto.

E eu parto pra fazer o filme, vou morar em São Paulo. E ao chegar em São Paulo, em 79, esbarro numa greve fantástica. Uma situação em que o cinema (..) tinha que chegar a um ponto de ter que se adequar a uma realidade que estava em ebulição, em transformação (...)

Aquilo serviu muito de escola para o *Black tie*.. Tá perto dos problemas, entrar nas casas, entende? Entrevistar os trabalhadores dentro daquelas favelas que moravam, da periferia de Santo André, de São Bernardo. De ver o movimento da Igreja, de filmar.. Outra visão daquele mundo mesmo, da distância mesmo entre a liderança sindical e da realidade dos participantes.(...)

Portanto, ao partir para o início de um projeto antigo, de uma peça representativa dentro do teatro político, a geração dos final dos anos 50 se encontra com o movimento sindical apresentado no próprio mundo histórico, do presente. A realidade invade o cinema, modificando-o. A peça *Eles não usam black tie* aborda os conflitos entre um pai engajado no sindicato e um filho que tem uma visão mais pragmática frente às limitações materiais, se opondo às greves. É, portanto, sobre os conflitos entre a luta política e as limitações postas pelas condições materiais. Para compreender o operário, Hirzsmann, assim como Batista, percorre as moradas dos trabalhadores, buscando compreender as motivações para a greve, assim como o seu cotidiano.

O realizador de *ABC da greve* (que só foi finalizado em 1990) faz, também, a comparação de seu filme com a dos outros documentaristas:

(...) vários cineastas, como Renato Tapajós, com apoio do sindicato em São Bernardo, outros como Sergio Segal, o Roberto⁵⁰⁵, o Batista⁵⁰⁶, fizeram documentários sobre os movimentos, principalmente sobre os metalúrgicos de São Paulo, na sua greve de 78, como os metalúrgicos em sua greve de 79. E são filmes que são muito importantes. Bem verdade que alguns destes filmes estão ligados a uma estrutura, uma tentativa importante de criar um cinema paralelo, seja sindical, seja universitário, seja de qualquer tipo.. seja cineclubista... Usando o cinema de arte, em 16 milímetros. Ao mesmo tempo estes filmes estão restritos a esta situação, por que você não tem um desdobramento, uma democratização real da exibição cinematográfica normal do país. A televisão dominou, avassalou, liquidou! O negócio do cinema é um processo decadente, em processo de extinção, de venda, de falência. (...) E esse cinema não chega lá, por que passa aqueles filmes importados, tradicionais, toda aquela mesma situação. Quer dizer,

⁵⁰⁵ Referência a Sergio Toledo Segall e Roberto Gervitz, diretores de *Braços cruzados, máquinas paradas*, de 1979, sobre as disputas sindicais na capital paulista, onde a oposição sindical lutava contra o peleguismo da direção, vinculada à ditadura.

⁵⁰⁶ João Batista de Andrade, de *Greve!*, 1979

vive uma situação de decadência e estes filmes ficam restritos a um gueto, paralelo.

(...) A gente tava acompanhando o processo. E com a emoção que a gente acompanhava o processo, a gente procurava transmitir a própria filmagem. Em relação à edição do filme, esta edição, esta relação de mostrar as coisas em contradição, em crise, em dificuldade, com uma perspectiva realista, em vez de ter uma perspectiva ufanista, que descarregasse o espectador, eu acho que reside uma tensão que pode tornar a coisa viva. Quer dizer: você abandonar o conflito, em nome de que você tem uma posição: “a classe operária é a maior”, por exemplo.. didaticamente eu quero passar isso. O cineasta, ele esvazia a relação realista, que o cara tá desorganizado, que o cara não tem fundo de greve, que o cara tem que avançar, que é difícil, que há contradições, que há recuos, que há o caráter do regime real, a questão sindical não é uma questão abstrata, mas se liga ao caráter do regime.. o sujeito tem que perceber, que há condições efetivas, que vem a intervenção.. depois o sujeito tem que negociar e tem que recuar e tem que chegar a certo ponto, pra recuperar o sindicato.. Isso tudo são valores próprios, que tão em processo. Não são colocados como uma coisa de fora, da classe operária, em nome da gloriosa classe operária, que reduz as contradições e que tira a gama dos cinzas, as cores, o interesse.

Tanto Leon Hirzsmann, como João Batista de Andrade ressaltam que desejavam fazer um cinema para além dos circuitos operários, expressos nos documentários produzidos pelo sindicato e dirigidos por Tapajós. Andrade, no debate da Livraria Escrita, em 1979 deixa claro seus objetivos. Se Hirzsmann afirma a necessidade de entrar nas salas comerciais, Andrade, diretor de *Greve!* resalta a importância de outros espaços que atinjam a classe média e a burguesia:

(...) como o filme do Renato estava sendo exibido lá na igreja em São Bernardo, eu queria que o meu fosse exibido em outros locais, fazendo uma ação suplementar, como nas sociedades dos amigos de bairro, nos clubes de engenheiros, no Sindicato dos Jornalistas, enfim, para a classe média toda e para a burguesia.

Por sua vez, em termos da linguagem e dos métodos filmicos, coloca-se um debate relevante para o cinema político/militante, que diz respeito às contraposições entre uma representação de caráter autoral mais pessoal, que se coloca como “independente” às organizações e, por outro lado, a representação de um sujeito social, definido como grupo (o sindicato) que produz os seus próprios filmes, com o auxílio de um cineasta. Renato Tapajós, ao falar do seu documentário *Acidente de trabalho*, produzido pelo sindicato, afirmava o seguinte: “Se naquele momento, eu como cineasta resolvesse interferir no filme e dizer o que o operário tinha que fazer pra tomar consciência e como é que

concretamente iria valorizar seu trabalho, etc, realmente iria fazer um discurso meu, em cima do filme.” Pode-se entender, então, o trabalho de Tapajós como parte de um início de tomada da linguagem cinematográfica pelo sindicato e, de certa forma, por um setor do operariado.

Outro debate que vem à tona é a da ocupação das salas comerciais, de um lado, contra a necessidade de construção de circuitos alternativos, junto às associações, sindicatos, movimentos sociais, igrejas e outras instâncias da sociedade. Hirszman faz uma aterradora análise sobre as condições do cinema nacional, defendendo-o contra o abandono e a dominação estrangeira e da televisão, um tema muito presente à época. O filme que também é resultante de seu trajeto de pesquisa, *Eles não usam black tie*, teve grande repercussão nacional e internacional, chegando a vencer o Festival de Veneza, caminho diverso ao feito pelos filmes de Tapajós, que circulavam de forma mais independente nos meios das organizações populares. Já João Batista de Andrade, de *Greve!*, relata a busca por outros públicos, no já citado debate na Livraria Escrita. Se há, como nos filmes de Tapajós, o interesse num circuito paralelo, Andrade busca complementar o processo de divulgação sobre os debates exibidos nos filmes para além da classe operária⁵⁰⁷, que já tinha no primeiro diretor documentários para um público mais interno.

Mas, voltando à fala de Hirszman, pode-se notar o valor dado por ele ao registro das contradições, para além de uma visão “ufanista” da classe operária. Este aspecto é confirmado ao observarmos o uso de estratégias semelhante a Andrade, no interesse em adentrar nas vilas operárias e conhecer as condições de vida dos trabalhadores. Da mesma forma, *ABC da Greve* é o único dos quatro documentários citados a registrar mais diretamente os conflitos gerados pela filmagem, no momento em que vemos Hirszman ser interpelado por uma autoridade (ou segurança) que o questiona por que estava filmando, seguido por uma discussão entre o realizador e o homem sobre a legalidade da ação. Mas, por outro lado, não há nele e também em nenhum dos outros filmes, nenhuma

⁵⁰⁷ Em *Cineastas e imagens do povo* Bernardet afirma (e demonstra) que os filmes atribuídos como “documentários sociológicos” têm como interlocutor a classe-média, colocada como “eles”, sendo o maior exemplo *Maioria Absoluta*. O objetivo seria gerar sensibilização para as causas sociais, trabalhando na chave (muito comum à época, segundo o autor) da “má-consciência”. De certa forma podemos dizer que esta interlocução para a classe média, ao menos como intenção do diretor, faz sentido no filme de Andrade.

grande contradição no tocante às diferenças de opinião em relação à direção do sindicato. Divergências sindicais estas, que são vistas, por exemplo, em *Braços cruzados, máquinas paradas*⁵⁰⁸, de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo (1979, 76 minutos), filme sobre o movimento na capital paulista. Muito pelo contrário, o que vimos em todos os documentários do movimento no ABCD é o registro de unanimidade decisória e a afirmação de Lula como grande líder, algo aliás, que não pode ser negado em imagens como a dele sendo carregado, tendo seu nome gritado ou comparado a Jesus numa faixa. Em suma: todos estes documentários devem ser reconhecidos na chave do cinema militante, o que lhes atribui um ponto de vista muito bem definido e assumido sobre a situação. Mas, declarações como a de Hirzman sobre “contradições”, ou mesmo a insistência sobre o descolamento na fala dele e de Andrade podem, neste sentido, ser relativizadas, ainda que tenham um lado verdadeiro em algumas pequenas comparações com os filmes de Tapajós.

6.3- A história nas mãos

Em 2004, Eduardo Coutinho realizou o documentário *Peões*. O projeto inicial era fazer, junto com João Moreira Salles, algo semelhante ao norte-americano *Primárias*, de Robert Drew (*Primaries*, 1960, 60 minutos), que acompanhava, em duas equipes diferentes, os dois candidatos nas primárias do Partido Democrata. O mesmo seria feito na eleição presidencial brasileira de 2002, seguindo os passos de José Serra e Lula, principais postulantes ao cargo. A ideia original, contudo, modificou-se. Moreira Salles fez *Entreatos* (2004, 117 minutos), acompanhando os bastidores da campanha de Lula, mas Coutinho preferiu, por outro lado, buscar as origens sindicais de Lula, dos fenômenos sociais que o tornaram conhecido, em *Peões*. O documentarista busca, então, os antigos companheiros de Lula, privilegiando não os líderes sindicais mais conhecidos, mas também os “anônimos” que auxiliaram a construir o processo das greves.

Um dos recursos utilizados por Coutinho nestas entrevistas é a exibição de fotografias e filmes da época, em reuniões com alguns antigos operários, objetivando despertar as memórias sobre o período. *Linha de montagem*, *ABC da greve* e *Greve!* aparecem tanto para auxiliar na narrativa, descrevendo o histórico do movimento, como

⁵⁰⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=owVJH1a-w8Y>

nas exposições para os trabalhadores. De certa forma, Coutinho recupera os dispositivos filmicos utilizados já em *Cabra marcado para morrer*, onde fez exposições para ex-militantes das Ligas Camponesas que participaram do filme, em 1964, tomando consciência de suas trajetórias desde então. De maneira semelhante, em *Peões* vemos as histórias de vida que se seguiram às greves, para além do heroísmo do momento, onde mostra-se a nostalgia e o orgulho de ter vivido com aqueles momentos, mas também são revelados os problemas financeiros, o afastamento da família e as consequências das perseguições políticas.

Nas imagens dialéticas de *Peões*, os sujeitos recusam-se a ser figurantes de um fato histórico e “saltam” do lugar de apenas um rosto na multidão. A analogia com conceitos da narrativa é comum nas análises políticas e sociológicas, como já vimos em Éder Sader, mas também no uso comum, em vários discursos, do termo “protagonismo”. Contudo, no universo das narrativas, incluindo aí o cinema, pode-se dizer que não é possível haver milhares de protagonistas ou que não é possível ser figurante e protagonista, ao mesmo tempo.

As contraposições entre o particular e o geral, as histórias coletivas e as individuais estão bem presentes não só no cinema, mas em reflexões de diferentes áreas do conhecimento e da militância política. O que temos, portanto, nos filmes das greves, dos anos 1970/1980? Pode-se dizer que a multidão em luta está visível, como pouco tinha se visto no documentário brasileiro. Ela, nas ruas e no Estádio da Vila Euclides, é sem dúvida um grande personagem que entra em cena, o sujeito coletivo de que fala Sader. Mas, ao mesmo tempo, forja-se a figura de Lula como grande líder, como símbolo do momento histórico. Nos filmes citados neste trabalho há, portanto, a síntese entre a auto-organização popular dos operários (ressaltada pela própria direção sindical e mostrada em imagens) e a construção da imagem de Lula como grande líder do processo. Em *ABC da Greve* vemos em *close* os rostos dos operários, em meio à massa que lota os estádios, seguidos do grito de “Lula! Lula!”. Em *Greve!* acompanhamos, numa das sequências, momentos da assembleia filmados de baixo, diferente da maioria das cenas captadas do palanque. No estádio, diferentes focos de trabalhadores se formam, multiplicando os palanques. O que parecia um instante de horizontalidade é quebrado logo pela narração assertiva do documentário, que aponta a presença de “palavras de ordem

desencontradas”, devido à falta de direção ocasionada pela intervenção da ditadura no sindicato.

Em 2002, quando é filmado *Peões*, estão acontecendo as eleições presidenciais, estando muitos dos entrevistados engajados nela, a favor do candidato petista (embora em diferentes níveis de esperança e ressalvas, conforme as particularidades de cada um). Justapondo *Entreatos*, que é o corpo de Lula em campanha e *Peões*, que é o corpo coletivo que o gerou, pode-se fazer uma remontagem da história, dando-lhe novo enquadramento e, de certa maneira repensando as relações subjetivas da construção política.

Mas, embora seja comum na crítica cinematográfica mais contemporânea uma certa hierarquização entre as representações do “particular” (consideradas melhores) e as mais “coletivas”, (típicas do cinema militante- vistas como “menores”), as imagens da massa operária só existem por que foram filmadas, captadas no “agora” de seu processo, nestes documentários militantes. E, feito isso, foram reapropriadas no diálogo com os personagens daquele momento histórico, anos depois, em *Peões*. Se o documentário tem a vocação para enxergar a superfícies das coisas, tal como diz Bill Nichols, as imagens da Vila Euclides são como aquelas que vemos ao adentrar numa manifestação, *in loco*. Nesta experiência nas ruas vemos diferentes pessoas, cujos anseios mais particulares, desconhecemos. Contudo, a eternização do instante, em meio ao processo, produz um campo de potências. Quando os entrevistados se reconhecem em fotos e filmes do período, ressemantizando as imagens, surgem rostos, trajetórias, esperanças e decepções que, dialeticamente e, intersubjetivamente, relacionam as histórias individuais com as bandeiras coletivas.

Neste contexto, deve-se ressaltar a importância dada aos movimentos sociais e sindicais dos anos 1970 e 1980 ao registro dos acontecimentos e à preservação da memória das lutas, visto na sua preocupação em adquirir uma câmera de vídeo e realizar filmes também em película. Conscientes do seu momento histórico e da impossibilidade de contar com outras fontes, devido à censura e o óbvio desinteresse nas vias comerciais, houve o entendimento, nas organizações populares, sobre a importância de fundar seus próprios meios. Como afirmou Orestes Toledo durante um debate na Mostra Luta, “a memória é um campo da luta de classes”. Além da já citada criação de grupos ligados à

comunicação e às artes, desde 1973 a preservação histórica e divulgação dos movimentos já contava com a presença do Centro de Pesquisa e Documentação Vergueiro⁵⁰⁹ (CPV, anteriormente chamado Centro Pastoral Vergueiro). Criado por frades dominicanos e, posteriormente, abraçado por diferentes militantes de esquerda, a instituição se dedicou à memória e difusão de conteúdos ligados às lutas sociais, especialmente aqueles ligados às oposições sindicais do estado de São Paulo.

Esta consciência sobre a preservação da história pode ser vista na fala de uma das entrevistadas em *Peões: a copeira do Sindicato dos Metalúrgicos* citada apenas como Zélia. Ela conta o caso, com requintes de filme de ação, em que conseguiu esconder os rolos de *Linha de montagem* da Polícia Federal. Na ocasião da estreia do filme no salão nobre do Sindicato em São Bernardo, em 1982, os policiais tentaram impedir a exibição. Foi então feito um acordo, onde o filme poderia ser projetado desde que fosse entregue, logo depois, às autoridades. Mas, na medida em que *Linha de montagem* era exibido, os diretores sindicais retiravam os rolos por uma janela nos fundos. Tapajós, que narrou este fato em entrevista, afirmou não ter ideia do que acontecera depois, apenas descobrindo ao ver *Peões*, em 2004⁵¹⁰. No filme, o acontecimento é revelado no diálogo de Zélia com o diretor Eduardo Coutinho:

- (...) - Chegou os meninos batendo na porta de emergência.
- Que meninos?
- Os diretores. Uma meia dúzia de diretores. “Zelinha, Zelinha!” “O que é que é?” Fui lá abrir a porta. Esconde esse filme. É uma roda deste tamanho. Aqueles filme antigo, né? Enrolei o filme nuns jornal que eu achei ali na hora e joguei dentro de uma sacola, uma sacola grande, de feira. Eu joguei o filme dentro e joguei uns sapato em cima e falei assim: “Pronto! Tá pronto! Eu saí a pé e eles saíram de carro.
- A senhora passou e tinha os federais.. a Polícia Federal tava na porta?
- Isso. As polícia tava na porta. Os federais, você sabe, aqueles homem alto, forte, todo musculoso, né?
- Os diretores achavam que eles queria pegar o filme?
- Achavam não, eles iam pegar! E subiram lá pra pegar. Mas os diretores foram mais rápidos. Aí passei no meio deles: “Boa noite, companheiros?” Aí eles: “Boa noite!” (Zélia acena com a cabeça, simulando) Balançaram a cabeça, né? Aí eu to

⁵⁰⁹ Na quarta edição da Mostra Luta, em 2011, houve uma exposição de materiais militantes e um debate com integrantes do CPV, que existe até hoje. Foi neste debate que Orestes Toledo disse a frase sobre a memória.

⁵¹⁰ In “Sempre é possível fazer um cinema engajado”. Entrevista de Renato tapajós concedida a Gisela Anaute, da Revista Época, em 29/03/2008. Disponível online em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG82725-5856,00.html>. Consultado em 18/04/2014

indo com a sacola. Aí eu vi que não tinha ninguém me seguindo e eles... “sssh” (onomatopéia que indica velocidade de carro).. de carro é rapidinho. Encostaram. “Entra aí Zelinha!” Eu entrei atrás, tirei o filme da sacola, atirei de baixo do banco, arrumei novamente o sapato, e eles andaram assim comigo uns dois metros... dois mil metros, e eu falei: “Pode me deixar aqui.”

- A senhora tem orgulho de ter salvo o filme?

- Eu tenho orgulho de ter salvo o filme. Muito orgulho!

- Por quê?

- Porque era a única história que a gente tinha no momento, e se eles levassem a gente ia ficar sem história nenhuma, ia voltar à estaca zero.

- Como é que chamava o filme?

- *Linha de Montagem*

- A senhora alguma vez viu esse filme?

- Não.

Embora possa parecer estranho o fato de Zélia não ter assistido o filme, talvez pelos problemas com a censura (ele só foi restaurado e relançado em 2008), a sua fala revela a importância atribuída, no meio sindical, ao filme produzidos pela instituição, que registra os principais momentos das grandes greves. O caso dos rolos escondidos exemplifica também como, no cinema militante, as condições de exibição e distribuição são inseparáveis do próprio processo fílmico, o que é especialmente verdadeiro durante a vigência de regimes de exceção. Ou seja: neste caso, projetar uma obra política constituiu-se como um ato de desobediência civil e a expressão “tomar a história pelas mãos”, já utilizada por este trabalho, ganha um sentido quase literal.

6.4- O vídeo popular

A experiência cinematográfica do Sindicato dos Metalúrgicos, em parceria com Renato Tapajós, faz parte da sequência de iniciativas, entre os anos 1970 e 1980, em criar veículos culturais próprios, por parte dos movimentos sindicais e sociais, junto ao uso do vídeo, desde 1978. É neste momento em que a tecnologia do vídeo começa a aparecer como ferramenta potencialmente efetiva, devido às possibilidades de uma realização, difusão, realização e edição mais acessíveis. Para Luiz Fernando Santoro, o vídeo possuía, no contexto dos anos 1980, algumas vantagens em relação a outros meios de comunicação. Entre eles, o autor destaca a “facilidade operacional”, o “baixo custo”, a exibição para um “grupo definido”, a “independência na produção”, a “imediatez”, a “facilidade de copiagem”, o mais baixo “custo de produção”, a “facilidade de armazenagem”, “o som e imagem simultâneos” (recurso mais difícil no cinema) e a

“multiplicidade de formatos”⁵¹¹.

Segundo Luiz Fernando Santoro, envolvido no processo de construção do movimento de vídeo popular e pioneiro nas pesquisas acadêmicas sobre o assunto, com o “relativo abrandamento das restrições políticas por parte do Estado, há uma intensificação das manifestações ao nível das bases sociais, isto é, da *comunicação popular*. Isto se dava “por meio de jornais, boletins, folhetos, programas de rádio por auto-falantes, programas de vídeo, etc.” Contudo, segundo o autor, eram “manifestações intensas, mas em geral isoladas, onde parecia “evidente a dificuldade de articular-se um intercâmbio e, conseqüentemente, uma discussão constante entre os diferentes grupos populares a partir de uma temática comum”. Faltavam “meios de comunicação de maior penetração para desenvolver essa função de alinhar as diferentes experiências e devolvê-las às classes populares de forma organizada”⁵¹².

Em 1983, um ano após a fatídica estreia de *Linha de montagem*, o Núcleo de Estudos de Memória Popular do ABC, ligado também ao Centro de Pós-Graduação do Instituto Metodista de São Paulo, organizou o curso *O vídeo como instrumento de animação cultural e intervenção social*. Segundo Diogo Noventa, foi a primeira ação que permitiu a reunião de coletivos de vídeo ligados a movimentos populares no país, gerando a necessidade de intercâmbios e fortalecimento das ações dos grupos⁵¹³.

Os 13 grupos reunidos no curso decidiram, naquela ocasião, realizar a filmagem do Congresso da Classe Trabalhadora (CONCLAT), que fundou a Central Única dos Trabalhadores (CUT), também em 1983. O registro foi feito através de cinco câmeras VHS, que mostraram diferentes pontos de vistas das assembleias e reuniões, captando diferentes reações dos participantes diante dos acontecimentos. Foram assim geradas 16 horas de material bruto, resultando em um vídeo final de 35 minutos⁵¹⁴.

A CONCLAT foi realizada no pavilhão da antiga Companhia Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. De forma simbólica, a ruína de um projeto falido em 1954, de um grande estúdio cinematográfico no Brasil, acabou sendo palco de uma embrionária

⁵¹¹ SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989. págs. 19 e 20

⁵¹² *Ibidem*. págs. 59 e 60

⁵¹³ NOVENTA, Diogo. *Vídeo Popular- forma e contexto: Apontamentos sobre a Associação Brasileira de Vídeo Popular (1984-1995)*. (dissertação de mestrado) São Paulo: EACH/USP, 2013. Pág. 18

⁵¹⁴ *Ibidem Ibidem*

experiência audiovisual, agora em 1983. Podemos dizer que os sonhos modernizadores dos anos 50, na qual tanto o cinema (representado pela Vera Cruz), como o desenvolvimento industrial faziam parte, se encontravam com a classe operária resultante deste e de outros processos econômicos. Uma classe que tentava a auto-organização para a sua representação político-sindical, no contexto de redemocratização no país. Ao mesmo tempo, aquele local outrora abrigo de equipamentos e equipes que buscavam o nível profissional internacional, agora via a ação de câmeras VHS registrando um instante histórico operário, experimentando uma nova linguagem e uma nova tecnologia, junto às lutas sociais.

O intercâmbio entre os grupos durante o evento que fundou a CUT resultou, também, na publicação do Boletim Vídeo CLAT. O material foi posteriormente chamado de Boletim do Vídeo Popular, sendo um importante espaço de discussão deste movimento audiovisual, com 30 números até 1995, sem periodicidade definida. Em seu primeiro número, foi destacada a experiência na CONCLAT, na matéria chamada “Uma produção coletiva”:

O mais valioso na experiência é o processo pela qual foi concebida e realizada, com amplas discussões entre participantes e gravações simultâneas, o que garantiu um vídeo mais completo, independente dos interesses envolvidos na formação da CUT e que ressalta as contradições ali existentes⁵¹⁵.

Os experimentos videográficos junto ao movimento popular continuam em 1984, quando o Setor de Comunicação Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e a Diocese de Teixeira de Freiras e Caravelas, na Bahia organizam o I Encontro Nacional de Audiovisual e Videocassete para Evangelização no Meio Popular e Grupal, com 19 entidades, a maioria do Nordeste⁵¹⁶. Naquele mesmo ano iria ser realizada a I Mostra de Vídeo Militante, com apoio da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), da União Cristão Brasileira de Comunicação Social e do Jornal Folha de São Paulo. O evento contaria com 25 filmes sobre Comunidades Eclesiais de Base, Trabalho da Mulher, mobilização indígena e lutas sociais na América Central. A Polícia Federal interditou o evento, alegando ausência do certificado de censura, além da

⁵¹⁵ VÍDEO CLAT, 1984, pág. 4 *Apud* FONSECA, 2013, pág. 18

⁵¹⁶ NOVENTA, 2013, pág. 19

produção que retratou a criação da CUT. Mas, segundo Diogo Noventa,

na ocasião se verificou a potência do vídeo como meio de intervenção na luta política por conta de seu baixo custo, facilidade de operação e por sua característica ágil e imediata que reduzia o tempo entre a gravação e a exibição, permitindo veicular imagens de acontecimentos recentes. A interdição da mostra, contribuiu para fortalecer a consciência de classe entre os realizadores de vídeo popular⁵¹⁷.

A reflexão sobre a importância da utilização do vídeo dentro dos processos de debate, formação e divulgação das lutas, levou os movimentos sociais a organizarem, em setembro de 1984 o I Encontro Nacional de Grupos Produtores de Vídeo no Movimento Popular. Eles fundam uma associação, chamada primeiramente Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (ABVMP) e posteriormente Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). Uma primeira atividade do grupo mostra a conexão entre o movimento documentarista das greves do ABCD e a formação da ABVMP. Tratava-se da distribuição e exibição do filme *A luta do povo*⁵¹⁸, de Renato Tapajós (1980, 30 minutos, produzido pela Associação Popular de Saúde), telecinado do 16 milímetros para o VHS, visando à circulação dentro de um circuito de movimentos sociais. Esta ação se deu através do Projeto de Distribuição de Programas de Vídeo, o CINEVÍDEO, feito pela ABVMP junto ao CDI- Cinema Distribuição Independente⁵¹⁹. O filme registra as lutas sociais na Grande São Paulo do período, incluindo a Associação Popular de Saúde da Periferia Leste, o Movimento Contra a Carestia, a Oposição Metalúrgica e as mobilizações contra o assassinato do operário Santos Dias, pela Ditadura Militar. O documentário de Tapajós é bastante representativo dentro do início da ABVMP, pois mostra as diferentes formas de auto-organização popular, registrando a efervescência dos movimentos sociais do período.

Os principais grupos formadores do movimento de vídeo popular foram, dentro deste contexto: os movimentos sindicais provenientes do chamado “novo sindicalismo” (das greves do ABCD e das oposições sindicais às diretorias “pelegas”); os setores progressistas da Igreja Católica, que se organizavam em grupos reivindicativos, em

⁵¹⁷ *Ibidem*, pág. 19

⁵¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fg6WbDwLS6s>

⁵¹⁹ NOVENTA, 2013, pág. 22

pastorais e nas Comunidades Eclesiais de Base; além de grupos ligados à democratização da comunicação e à produção de vídeo independente.

Santoro afirma que “uma tentativa de conceituação da expressão ‘vídeo popular’ deve partir (...) do reconhecimento do conjunto das produções e dos modos de atuação dos grupos de vídeo junto aos movimentos populares”. Sendo que, por *movimento popular*, o autor entende como...

todas as formas de mobilização e organização de pessoas das classes populares, direta ou indiretamente vinculadas ao processo produtivo, tanto na cidade como no campo. São movimentos populares as associações de bairro, os clubes de mães, os grupos organizados em função da luta pela terra, e outras formas de luta e organização popular. Faz parte também o movimento sindical, que por sua própria natureza tem um caráter de classe, definido pelas categorias profissionais que dele fazem parte⁵²⁰.

Luiz Fernando Santoro destaca sete elementos centrais para o nascimento da ABVP:

- 1- A luta pela democratização dos meios de comunicação desencadeada na América Latina desde o início dos anos 80;
- 2- A omissão da informação, nos meios de comunicação de massa, do crescimento dos movimentos reivindicatórios e oposicionistas ao governo;
- 3- A centralização da televisão brasileira concentrada na mão de poucos empresários com transmissão de caráter nacional e o aumento significativo dos telespectadores;
- 4- A vitória dos partidos mais democráticos nas eleições de 82 sem que isso significasse um processo democrático no setor da comunicação;
- 5- A contribuição das escolas superiores de comunicação e dos estudantes na luta pela democratização das comunicações;
6. O aumento das possibilidades de aquisição de videocassete, seja em função do início da produção no Brasil, seja pela facilidade de compra através do contrabando; e
7. O apoio de entidades do exterior, especialmente ligadas à Igreja Católica, para o financiamento de atividades ligadas ao vídeo por movimentos sociais e instituições de educação e comunicação popular⁵²¹.

A partir da distribuição de filmes inicia-se a formação do acervo da ABVP⁵²², em

⁵²⁰ SANTORO, 1989. págs. 59 (A partir do “Documento de São Bernardo”, de 1980, assinado por líderes sindicais e de movimentos de bairro).

⁵²¹ SANTORO, 1989. págs. 62 a 64.

⁵²² O acervo de filmes da ABVP, assim como o Boletim do Vídeo Popular está localizado no Centro de Documentação (CEDOC), da PUC de São Paulo. Segundo Diogo Noventa (2013, pág. 13), a sua

1986, atividade que se tornaria uma das principais da entidade, desde então⁵²³. No mesmo ano é criada, pelo Departamento Cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema-SP, a TV dos Trabalhadores (TVT). Inicialmente uma produtora de vídeos para os movimentos de trabalhadores, se tornou em a primeira emissora de um grupo sindical a ter uma outorga de concessão, em 2010.

Entre os objetivos gerais da TVT estava o de “fazer efetiva a democratização da comunicação, segundo propostas discutidas e desenvolvidas nos grandes fóruns nacionais sobre o tema”; “trabalhar a questão da imagem desde o mundo operário e das organizações sociais, sempre ausentes dos meios audiovisuais, e a partir dessa referência pensar a cultura e as diferenças sociais”, além de “criar um movimento nacional de ‘TVs dos Trabalhadores’, desde baixo, com bases em sindicatos e grupos sociais, que tenham a capacidade de produzir e distribuir produções”⁵²⁴.

No programa *Ver TV*, da TV Brasil, a chamada inicial lembra o contexto da fundação da TVT:

As greves dos metalúrgicos do ABC se tornaram um marco recente do sindicalismo brasileiro, deram um forte impulso na luta que trouxe democracia de volta ao país. Mas mostraram, também, um dos piores momentos do telejornalismo brasileiro, com coberturas distorcidas, que não revelavam as reais dimensões do movimento grevista⁵²⁵.

O projeto, que tem precedentes na decisão do Sindicato dos Metalúrgicos produzir os seus próprios conteúdos desde os documentários dos anos 70, buscava realizar um contraponto midiático. Eles apostavam num trabalho de base com os trabalhadores, que tinham acesso apenas à grande mídia para se informar, inclusive, sobre questões que diziam respeito à sua realidade e às suas lutas. Luiz Fernando Santoro, no mesmo programa, lembra que a TVT ia às cinco da manhã nas portas das fábricas realizar exposições e mostrar outro ponto de vista. De forma semelhante ao que havia acontecido na fundação da CUT (na CONCLAT, EM 1983), diferentes grupos de vídeo popular

pesquisa sobre vídeo popular contribuiu para acelerar o processo de restauração e digitalização do arquivo.

⁵²³ NOVENTA, 2013, pág. 22.

⁵²⁴ SANTORO, 1989. págs. 74. (A partir de entrevista com a coordenadora do projeto, Regina Festa).

⁵²⁵ Programa *Ver TV* (TV Brasil)- “TVs dos Movimentos Sociais” Exibido em 1º/11/2013. Participantes: Diogo Noventa, Luiz Fernando Santoro, Valter Sanches. Medidor e editor geral: Laurindo Leal Filho. Também disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/vertv/episodio/tvs-do-movimento-social>.

formam uma rede de realização para a cobertura da greve geral de 1968, convocada pelas centrais de trabalhadores. A edição e distribuição é feita pela TVT e, segundo Santoro, “foi fundamental para consolidar a articulação entre grupos de vídeo em função de um trabalho comum”⁵²⁶.

Santoro, no programa *Memória e Contexto*, da hoje outorgada TVT, ao falar das experiências da ABVP e da TVT afirma que havia uma tentativa de ir além da opinião pública formada nas grandes emissoras, pois eles não tinham esse espaço. Esta formação se dava, por outro lado, “em pequenos grupos de discussão: comunidades de base, sindicatos, escolas, universidades, onde o vídeo era detonador do debate”⁵²⁷. Dentro dos processos de educação e organização popular, o uso do vídeo fez parte das construções das lutas e teve como legado a formação de “agentes da transformação”, segundo Júlio Wainer, que também se envolveu no processo do vídeo popular e é um dos participantes do debate no programa *Memória e Contexto*, da TVT.

“Na verdade, nos anos 80, a gente acabou percebendo que a história recente do Brasil e da América Latina, ela não tava mais sendo contada pelo cinema latino-americano”. Luiz Fernando Santoro, ao dizer isto, opina que havia na época um foco muito voltado ao mercado e ao cinema ficcional, mas que não refletia a história mais recente da América Latina⁵²⁸. Em seu livro *Imagem nas mãos*, afirma que os principais acontecimentos políticos e sociais ocorridos no Brasil e na América Latina estavam registrados através do vídeo⁵²⁹. Os videastas populares latino-americanos passam, então, a vivenciar diferentes intercâmbios, através de festivais internacionais⁵³⁰.

Estas observações de Santoro sobre a presença do vídeo refletem um aspecto importante sobre a linguagem audiovisual daquele momento. No caso do Brasil, tivemos a chegada do vídeo, nos anos 70, no contexto das experimentações estéticas das artes

⁵²⁶ SANTORO, 1989. págs. 72.

⁵²⁷ Programa *Memória e Contexto- Vídeo Popular aos olhos do povo- ABVP*. Exibido na TV dos Trabalhadores, TVT, dia 04/12/2014. Com a participação de Luiz Fernando Santoro e Júlio Wainer. Mediado por Maria Amélia Rocha Lopes. Direção Carlos Zen. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UrLQ7EE-fLo&list=PLWOdS62CKLoIPGSeKHSVnphFvsYWVnpa->

⁵²⁸ No programa *Memória e Contexto op. cit.*

⁵²⁹ SANTORO, 1989. págs. 15

⁵³⁰ No programa *Memória e Contexto op. cit.*

visuais, da vídeo-arte, da vídeo-performance e da arte eletrônica. Já os anos 80 viu a escalada da arte videográfica em produções independentes do documentário, do jornalismo independente e das intervenções mais inovadoras na realidade, que se aproveitavam da maior facilidade no acesso e uso da técnica. Estes movimentos audiovisuais, afastados das salas comerciais e também das TVs, num primeiro momento, produziam um diálogo mais direto com os fenômenos sociais. Talvez por estes motivos, o vídeo, e não a película, tenha sido o meio preferencial para os movimentos populares que viviam seu momento de fortalecimento na organização e mobilização.

“Muita gente vinha dos movimentos sociais, muita gente vinha dos sindicatos, outros vinham de escolas de comunicação (...)”, afirma Santoro, que completa: (...) “era uma história que não era contada na ótica das grandes emissoras. Então era *outra* história. E essa *outra* história é que eu considero a coisa mais importante dessa época, uma época áurea dos movimentos”.

Em relação aos produtores, ele lembra que a maioria deles estavam relacionados a uma entidade, como Sindicato dos Bancários (que formou, posteriormente a TV dos Bancários), Sindicato dos Metalúrgicos, grupos ligados à Igreja Católica, além de outros. Para Santoro, “eram entidades que usavam o vídeo dentro da sua lógica, dentro da sua militância.”. Desta forma, “estavam trazendo o vídeo para a luta dos trabalhadores. O importante era a luta dos trabalhadores, não era o vídeo. O vídeo foi um instrumento”⁵³¹. Neste sentido, muitos dos filmes se ligavam a objetivos mais diretos das instituições. Estas reflexões, expressas no programa de TV, já estavam presentes no seu livro *Imagem nas mãos*, de 1989. Lá ele ressaltava que os movimentos definiam “as necessidades e direcionamento do grupo que realiza a produção de programas de vídeo” (...), “(...) colocando a reboque das próprias necessidades mais prementes de lutas, em geral imediatas, como é a própria dinâmica dos movimentos populares”. Assim, para os vídeos, havia a “compreensão de suas necessidades e expectativas por parte das lideranças populares, cuja preocupação primeira é a resposta política.”⁵³²

Porém, em outros casos, pode-se destacar as contribuições trazidas por alguns grupos dentro de suas propostas de ação e intervenção junto às dinâmicas sociais.

⁵³¹ No programa *Memória e Contexto op. cit.*

⁵³² SANTORO, 1989, pág. 98.

Santoro cita o diferencial da TV Viva, de Recife, que realizava “animação de rua”. Para ele, o importante ali “não era só o registro, por que isso o cinema fazia, mas é, sobretudo, a animação. Colocar o vídeo nas mãos de quem nunca produziu”⁵³³.

Criada em 1984, mesmo ano da ABVP, a TV Viva surgiu como iniciativa de comunicação do Centro de Cultura Luiz Freire, ONG criada em 1972, em Olinda. O projeto foi um dos primeiros a trabalhar com telões na rua, atuando em 24 bairros da região metropolitana de Recife, durante 10 anos, especialmente em praças públicas de regiões periféricas. Na programação havia reportagens, documentários, obras de ficção e animações⁵³⁴. A TV VIVA teve grande participação junto à ABVP. O diretor da TV, Eduardo Homem, esteve entre os membros diretores da ABVP nos anos 90 e os 81 vídeos produzidos pelo grupo estão disponíveis no acervo da associação⁵³⁵.

O principal personagem do programa era o repórter Brivaldo, interpretado por Cláudio Ferrário, que vestia fantasias como de operário, duende ou cupido, indo às ruas fazer intervenções junto ao público, perguntando coisas como “todo homem tem seu preço?” “o Brasil é um país independente?”; “você trabalhou e o Brasil mudou?”. Para Diogo Noventa, entre os vídeos realizados se destaca *Bom dia, Deo*, posteriormente chamado *Língua de Trapo*. Nele, Brivaldo se caracterizava de Dom Pedro e fazia questionamentos sobre o Brasil. Sobre este programas, Noventa destaca:

A intervenção do repórter Brivaldo fazia com que os temas propostos, como por exemplo, “todo homem tem seu preço?”, variassem de uma abordagem política, no sentido estrito, para abordagens no campo do comportamento, dos valores, das formas de conceber e perceber a vida. Na série do programa a crítica se associava a um tom de malícia de observações ambíguas e sugestões obscenas o que garantia a característica humorística mas também servia para sublinhar a crítica de determinados depoimentos. Brivado, “seu repórter de áudio e vídeo” caminhava em rotas incertas pelos bairros de Recife e pelo centro da cidade, sempre em diálogo com a população pobre, brincava com as palavras e propunha temas inesperados criando rápidos deslocamentos e relações entre questões particulares e públicas⁵³⁶.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ NOVENTA, 2013, pág. 54. Obs: não confundir o termo “animação” relativo ao gênero fílmico, que é o caso aqui, com “animação” de rua, relativo à agitação e intervenção dentro das comunidades e movimentos sociais, como citado anteriormente por Santoro.

⁵³⁵ *Ibidem, Ibidem*

⁵³⁶ *Ibidem, Ibidem*

Independência ou.. , um dos programas do *Bom dia Deo*, inicia-se com Cláudio Ferrário se caracterizando com Dom Pedro I. Ele, então, sai às ruas de Recife em cima de um cavalo, perguntando se o Brasil é independente. Inicialmente rodeado por crianças, ele anuncia que vai até o Bairro de Casa Amarela, no Recife, para ter as ruas perguntas respondidas. Lá ele se mistura ao povo, vestindo uma roupa que simula estar montado no cavalo (indumentária típica de manifestações da cultura popular, como o Cavalo Marinho). As respostas são as mais diversas possíveis, com muitas brincadeiras e situações inusitadas. Mas, muitas das falas vão no sentido de afirmar as limitações da independência do Brasil, devido aos problemas sociais e o endividamento. Ao final do programa, ele vai até uma classe de história, no Ensino Médio, onde ouve respostas de alunos que constestam que a independência do país foi feita por Dom Pedro I, lembrando o papel “das classes”.

O programa comandado por Brivaldo/Cláudio Ferrário remete, de um lado, à tradição documentarista brasileira, de filmes como *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman (onde uma questão central segue diferentes desdobramentos, a partir das entrevistas) ou mesmo ao cinema de intervenção de João Batista de Andrade, além da presença do tema do subdesenvolvimento (nas respostas comuns sobre endividamento). Contudo, na atuação da TV Viva acrescenta-se o elemento da carnavalização e do deboche (aproximando-o de experiências da época, como o Repórter Ernesto Varela, feito por Marcelo Tas, no grupo Olhar Eletrônico), inserido num contexto de animação cultural/política e exibições de rua, no movimento de vídeo popular.

A TV Moxambomba, que atuou em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, entre 1986 e 2002, também fazia um trabalho semelhante à TV Viva. Ligada ao Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), realizava exibições num telão nas ruas e escolas, muitas vezes com imagens ao vivo e câmera aberta, objetivando a discussão dos problemas locais, os debates de diferentes temas e o estímulo à reflexão crítica⁵³⁷. O histórico do projeto é assim contado por Claudius Ceccon, diretor do CECIP:

⁵³⁷ Segundo informações dadas pelo diretor do CECIP, Claudius Ceccon, no programa Ver TV, o acervo da TV Moxambomba está sendo remasterizado, digitalizado e arquivado, através do projeto “Memória Moxambomba” e estará disponível para consulta aberta na internet e na intranet da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF- UERJ), em alta resolução. O site do CECIP também traz estas informações- <http://www.cecip.org.br/site/tv-maxambomba-2/>

A gente produzia a partir das demandas da associação de moradores, de grupos vários. Trabalhávamos com estes grupos. No início com os adultos, mas tarde com os jovens, que eram os repórteres de bairro. E estes programas passavam nas praças públicas. Eram 30 praças ao redor de Nova Iguaçu. E no final tinha a câmera aberta. As pessoas podiam emitir opinião⁵³⁸.

Dentro das discussões sobre o audiovisual realizado por movimentos sociais num circuito “alternativo”, de núcleos menores, formadores para a militância ou para o exercício da discussão e da crítica, Santoro, no programa da TV Brasil, questiona: “Como a gente impacta a opinião pública com estes circuitos alternativos, menores? Tem um desafio muito grande”. Para responder, Santoro busca um consenso: “Eu acho que as coisas convivem. O pequeno com o grande, o local com o global. A TV de massa com a TV pequena”. Santoro ressalta que esta prática comum hoje, de utilização de imagens de celulares, mostra algumas características já presentes no vídeo popular e fala como hoje:

Não esqueça que o pessoal fala muito dos movimentos sociais, o uso da internet, das manifestações no Cairo, em São Paulo, mas não esqueçam que a grande mídia usou isso e repercutiu. A mídia está atrás da boa história. Se essa boa história foi gravada com celular, ou uma câmera de segurança, tanto faz. Não tem mais padrão de qualidade.

No entanto, Diogo Noventa, estudioso e militante do vídeo popular e outro participante do programa da TV Brasil, junto com Santoro, propõe um contraponto a esta perspectiva:

A gente fala muito de hegemonia, a hegemonia hoje é algo mutável. Algo que tem muito forte na hegemonia, que é um exercício de contenção, é incluir. Incluir identidades desde que não se altere, desde que não se altere as instituições que geram a desigualdade, que geram os discursos dominantes. Incluir todos pelo consumo, incluir todos para que se construa a sua identidade enquanto indivíduo, enquanto um segmento descolado. E às vezes o discurso fica muito legalista e pouco combativo. A ABVP dos anos 80, tinha um discurso e isso tá lá nos jornais, que estão na PUC, nos boletins do vídeo popular, um discurso de se fazer uma comunicação diferente e que essa comunicação, das grandes mídias, Rede Globo e outras, deveriam acabar. Nos anos 90 começa um discurso legalista de defender leis. Eu quero participar também, junto com o outro. E o pequeno ali, vai ser sempre o pequeno, se garantir a existência, se eu não tiver uma mudança estrutural no modo de comunicação e como se divide as patentes, os sinais.

⁵³⁸ Entrevista para o programa Ver TV *op. cit.*

7- Vídeo popular: encerramentos e retomadas

7.1- O fim da ABVP

Ao final, nos anos 90, o movimento de vídeo popular se encontrava enfraquecido. Para Diogo Noventa, “a ABVP não apresentava o mesmo vínculo com os movimentos populares”, resultando “em uma outra concepção de vídeo popular que assumia uma discussão circunscrita a temas dissociados da estrutura política e econômica”. Ele acredita que este declínio pode ser compreendido como parte do processo de institucionalização ou criminalização de alguns movimentos mais combativos, o que trouxe “novos questionamentos sobre o ponto de vista político das produções”. Desta forma, as ações da ABVP teriam passado “a se desenvolver de forma desarticulada com outras lutas populares, diminuindo as ações e objetivos em comum e enfraquecendo o alinhamento político encontrado no início dos anos oitenta”⁵³⁹.

Noventa pontua que a prioridade da ABVP passa a ser a luta pela inclusão nos meios de comunicação de massa. Ele ressalta a presença, nos anos noventa, de vários textos no boletim Vídeo Popular defendendo o engajamento nos debates visando à aprovação da LID – Lei da Informação Democrática, projeto que objetivava conseguir espaço para televisões comunitárias⁵⁴⁰.

O fim da ABVP, em 1995, coincide com o período de implantação dos canais a cabo no Brasil e com a aprovação da lei que regulamentava o serviço⁵⁴¹. Para Clarisse Alvarenga, os aspectos “que o movimento do vídeo popular tomara do vídeo militante (contra-informação e vídeo animação) (...) tiveram que ser revistos no contexto do vídeo comunitário”. A “contra-informação”, assim, perderia o sentido, “já que alguns dos projetos de comunicação comunitária vão pleitear espaço nas grades de televisão a cabo para transmitir seus vídeos”⁵⁴².

Diferente do que aconteceu em outros países, como os EUA, o Canadá e a Europa, o vídeo popular dos anos 80 não pretendia disputar espaço nas TVs, fazendo, por

⁵³⁹ NOVENTA, 2013, pág. 88

⁵⁴⁰ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁴¹ Lei Nº 8.977, de 6 de janeiro de 1995. “Dispõe sobre o serviço de TV a cabo e dá outras providências” http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8977.htm

⁵⁴² ALVARENGA, Clarissa Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil* (Dissertação de Mestrado) Campinas: Ia/Unicamp/PPG em Multimeios, 2004. pág. 64.

sua vez, trabalhos de “vídeoanimação”, educação, formação política e estimulador de discussões dentro dos movimentos populares e das comunidades, num circuito que agia para além dos espaços mais oficiais do audiovisual e da radiodifusão⁵⁴³. Algumas exceções são apontadas por Luiz Fernando Santoro, como a transmissão de dois programas produzidos pela ABVP, na TV Gazeta, em 1986: *A TV que você não vê*, mostrando como o vídeo vinha sendo utilizado por grupos e comunidades e outro de caráter sindical, unindo entidades de todo o país⁵⁴⁴.

O debate sobre a participação na TV só veio a ocorrer nos anos 1990, quando inicia-se uma luta pela democratização do setor. Questionava-se o modelo vigente, considerado monopolizado pelas grandes emissoras e distante da participação popular. Movimentos sociais, sindicais e outros ligados a profissionais, pesquisadores e estudantes de comunicação formaram em 1990 o Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), existente até hoje, que agia pressionando para a aprovação de medidas como a Lei do Cabo, a LID e a implementação do Conselho de Comunicação. A ABVP, que chega a participar deste processo na primeira metade dos anos 1990, se extingue em 1995. Segundo Alvarenga, como a associação “estava fora de cena, os grupos de comunicação comunitária” é que ocuparam o espaço da TV a cabo⁵⁴⁵.

Os anos de 1990 viveram tempos de ruptura e interrupção, tanto no campo audiovisual, como no político. Com a extinção da Embrafilme (maior financiador do cinema nacional) pelo Governo Collor, em 1990, o circuito de produção e exibição se tornou escasso, vivendo a sua “retomada” apenas na segunda metade da década. A derrota de Lula em 1989, depois de uma campanha com grande engajamento de parte dos militantes de esquerda (alguns deles provenientes do vídeo popular) e resultante de uma década de mobilizações de muitos movimentos populares, foi tida como “balde de água fria”. Ela também prenunciava uma década de reformas neoliberais e anti-populares, operadas por Collor e Fernando Henrique Cardoso. Ao avaliar o contexto da década, em relação aos movimentos populares, Diogo Noventa afirma:

⁵⁴³ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁴⁴ SANTORO, 1989, pág. 71

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pág. 64 e pág. 151

Nos anos noventa, consciência de classe passa a se contrapor à consciência individual. Apesar de ainda existirem movimentos sociais combativos como o MST e a Central dos Movimentos Populares, e a CUT ainda significar uma força proletária, o quadro geral apresenta duas tendências para a realidade dos movimentos sociais; a primeira é de assumirem uma feição mais institucionalizada e burocrática, alterando suas reivindicações e formas de luta; e a segunda é o processo de marginalização/criminalização o que dificulta e/ou impede a ação dos movimentos⁵⁴⁶.

A ação direta do Estado como garantidor de direitos sociais e a presença mais ampla dos movimentos sociais como aglutinadores das demandas por transformações da sociedade vão sendo gradativamente substituídas pela ação de grupos do chamado terceiro setor. A presença de políticas de desmonte estatal, a influência da agenda de organismos internacionais nas políticas públicas, junto ao crescimento das ONGs e do “marketing social e cultural” por parte do setor empresarial produz uma mudança de eixo, do “direito social” e da “transformação social” para a “inclusão social” e a “cidadania”.

Em relação às práticas audiovisuais e culturais populares, o caminho que vai dos anos 1990 até o início dos 2000 foi, também, afetado por estas transformações. Clarisse Alvarenga, no seu trabalho *Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*, publicado em 2004, insere estas transformações na mudança do “vídeo popular” para ao que ela chama de “vídeo comunitário”. A autora aponta que o “o enfraquecimento do vínculo desses projetos com os movimentos sociais, que estiveram na base do conceito de vídeo popular” favoreceu a sua independência. Segundo ela, “a atuação dos vídeos comunitários segue ao largo das relações político-partidárias de qualquer natureza”⁵⁴⁷. A partir de sua pesquisa, Alvarenga disserta sobre este novo quadro:

O que está em jogo, portanto, é um processo amplo de democratização, que envolve não apenas a democratização do Estado, como queremos mostrar, mas a democratização da própria sociedade civil e das práticas culturais da sociedade brasileira, no nosso caso, a prática do vídeo. Por que acontece dentro de uma perspectiva capitalista neoliberal, essa democratização propõe também a adoção de procedimentos empresariais, que vão interferir fortemente na dinâmica de produção videográfica das comunidades e – porque não? – nos produtos. É possível que essa conjuntura tenha favorecido as iniciativas de vídeo, que tornaram a sua atuação mais concerta, aproximando o discurso da prática,

⁵⁴⁶ NOVENTA, 2013, págs. 87 e 88

⁵⁴⁷ ALVARENGA, 2004, págs. 64 e 65

inclusive no que concerne à aproximação em relação às comunidades e sua efetiva inclusão no processo de realização videográfica. Todavia, é provável também que essa mesma conjuntura tenha pressionado as iniciativas ocorridas no campo do vídeo para um outro terreno não muito confortável, ao cobrar a produtividade desses grupos no que diz respeito à formação e capacitação de comunidades para lidar com os recursos técnicos do vídeo⁵⁴⁸.

Mesmo compreendendo que o trabalho de Alvarenga foi publicado em 2004, portanto sem ainda conhecer as transformações ocorridas dentro do audiovisual popular depois disso, é importante fazer algumas ressalvas às suas avaliações. Primeiramente, pode-se destacar que há uma confusão conceitual no uso dos termos “independente” e “político-partidário”. A discussão sobre “independência” em relação aos movimentos sociais e sindicais não é nova, como já vimos nos debates entre Renato Tapajós, Leon Hirzsmann e João Batista de Andrade. Mas, o recorte da autora desconsidera a diversidade de organizações envolvidas no vídeo popular dos anos 80. Ao observarmos o histórico do movimento, pode-se perceber que esta relação entre o movimento e a produção audiovisual vai do uso institucional mais tradicional até às intervenções mais inovadoras em termos de exibição, circulação e agitação, onde a organização agia como ponto de apoio. Aí chegamos ao uso de “político-partidário”. A escolha reflete algo muito presente nos anos 1990 e 2000, notadamente, a tentativa de esvaziamento da política, no contexto discursivo do “fim das ideologias”. Em outras palavras, revela a tentativa, muito comum à época, de superação de um tipo de prática política, considerada ultrapassada. Contudo, o uso do termo pode ser tido como indevido, pois enquadra o amplo espectro de movimentos dos anos 80 não em sua concepção mais ampla, de “sujeitos coletivos” (tal como definiu Sader) dos mais diversos, mas relacionados, obrigatoriamente, à institucionalidade/oficialidade.

Também pode ser problematizada a separação feita por Alvarenga entre o “processo amplo de democratização” e a “perspectiva capitalista neoliberal”. Mesmo reconhecendo as limitações e cobranças do mercado, no trabalho da pesquisadora o neoliberalismo aparece como algo circunstancial e não intrínseco ao processo brasileiro de redemocratização pós-anos 1990 e à produção dos vídeos no mesmo período. Ou seja: segundo a autora, vivíamos “um processo amplo de redemocratização” e, pelo vídeo

⁵⁴⁸ *Ibidem, Ibidem*

comunitário ter acontecido “dentro de uma perspectiva capitalista neoliberal”, “propõe também a adoção de procedimentos empresariais”. Deste jeito omite-se, em primeiro lugar, os ruídos de um processo restritivo à democracia em termos de direitos sociais, nos anos 1990 e 2000. Em segundo lugar, desconsidera-se o fato de que a independência atribuída nos movimentos audiovisuais poderia estar baseada numa concepção de “democracia de mercado”, com características de fragmentação individualista, do próprio paradigma econômico e cultural daquele momento.

7.2- Novos personagens, novas cenas

Mesmo feitas as observações contextuais sobre o período entre os anos 1990 e 2000, para tentar complexificar e multidimensionalizar a questão, é importante observar outras camadas da história. Se tivemos, de um lado, a restrição de direitos, o refluxo dos movimentos sociais e a emergência do assistencialismo, alguns fenômenos políticos, culturais e audiovisuais trouxeram contribuições relevantes para a contestação social e a produção de alternativas nos meios populares, comunitários, artísticos e comunicacionais.

O Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MST), como já foi dito, foi uma das exceções frente ao descenso dos movimentos vivido, então. A organização nasceu em 1984, mas nos anos 1990 viveu um momento de intensa mobilização e visibilidade. Além de seu foco na pressão em prol da reforma agrária, através da ocupação de terras, o MST acaba criando uma estrutura autônoma de organização e ação que envolve instância decisórias e projetos agrários, mas, também, uma rede de educação popular e meios de comunicação e cultura.

Já nas periferias urbanas inicia-se um processo de efervescência cultural envolvendo diferentes manifestações, entre elas o movimento *hip-hop*, especialmente na Grande São Paulo. Em 1997, o grupo de Racionais MC's lança o seu quarto disco, *Sobrevivendo no Inferno*, que alcança a marca de um milhão e meio de cópias. A temática do álbum envolvia procedimentos pelo qual o *rap* brasileiro se tornaria conhecido: em relação à temática, a afirmação da negritude, a denúncia e crítica social sobre a desigualdade, sobre a repressão de Estado e o sistema prisional. Já em relação à estética, a mistura de música, poesia e crônica do cotidiano. Este número expressivo de vendas foi conseguido sem os recursos usuais da indústria fonográfica, como a participação em

grandes programas de TV, o pagamento do “jabá” em rádios e o acesso à divulgação geral nos meios mais tradicionais. O fenômeno visto em *Sobrevivendo no Inferno* reflete um movimento mais amplo, de uma cultura que alcançou grande projeção afastada dos meios comerciais, sendo difundida através de diferentes formas, como em eventos culturais, rádios comunitárias, publicações independentes, relações interpessoais e nas compilações musicais, em fita cassete, chamadas *mixtapes*. Junto a isso, pode ser citada a característica polivalente da cultura *hip-hop*, em seus quatro elementos: o M.C (“mestre de cerimônias”-o cantor), o D.J (responsável pelos arranjos, batidas, *samplers*, *scratches*), o grafite (os desenhos, geralmente com *spray*, de intervenção na cidade) e o *break* (a dança associada ao estilo). A presença destas linguagens permite que os eventos associados ao movimento se tornem ocupações culturais. Estes elementos, junto à força crítica das músicas, também engendrou processos de debate, expressão, identificação e auto-organização. A partir dos anos 2000, a difusão independente do *rap* e de outras manifestações culturais pelo país ganharia o auxílio de novas tecnologias, com a facilidade de cópia de CDs, manipulação digital e divulgação por via da internet.

Os anos 1990 e 2000 viram o surgimento ou desenvolvimento, também, de iniciativas no campo da comunicação popular e comunitária. Em 1996 é criada a Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária (ABRAÇO) e em 1997 é formalizado o Núcleo Piratininga de Comunicação, no Rio de Janeiro: ambas como parte de um processo mais amplo de discussão e educação sobre o tema, construção de novos meios populares, além do questionamento sobre o modelo vigente da mídia brasileira. Podemos citar, também, a criação de editoras independentes, além do início do movimento de *saraus* na periferia e a maior organicidade política de grupos ligados à cultura popular junto ao poder público, nos anos 2000.

Ao abordar as transformações vindas, nos anos 90, com a “reestruturação produtiva”, as novas tecnologia e o “surgimento de ‘coletivos culturais’, formados principalmente por jovens habitantes de regiões urbanas precárias”⁵⁴⁹ da cidade de São Paulo, Guilherme Aderaldo analisa o “fortalecimento de novos imaginários sobre a cidade e suas divisões”. Para ele, estes processos “vêm estimulando leituras

⁵⁴⁹ ADERALDO, Guilherme André. *Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno na produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais em São Paulo”*. São Paulo: PPG em Antropologia/FFLCH/USP, 2013. Pág. 22

concorrenciais relacionadas às distintas interpretações dadas à fronteira que regula o cruzamento entre as noções de ‘centro’ e ‘periferia’.⁵⁵⁰

Aderaldo aponta que estes coletivos, caracterizados pela ação de ocupação de “espaços segregados” a partir da organização de jovens motivados por ações artísticas, surgem nos anos de 1990, motivados por quatro razões⁵⁵¹:

(...) a possibilidade de fazer política em um contexto de descenso dos movimentos sociais e dos partidos políticos; a busca de pacificação num período de multiplicação de homicídios entre as populações mais pobres, sobretudo entre os mais jovens; a necessidade de sobrevivência material, da qual a produção artística se revelou como uma possibilidade; e, a compreensão da arte como um modo de conduzir à emancipação humana⁵⁵².

Além destes fatores, o pesquisador destaca o “crescimento da importância das políticas culturais em termos da formulação de novos paradigmas para a gestão urbana”, além, também, do maior acesso ao ensino superior⁵⁵³.

7.3- O Coletivo de Vídeo Popular

Ao ser feita esta exposição do quadro cultural, político e econômico que vai do fim da ABVP até o início dos anos 2000, a partir dos autores mencionados nos parágrafos acima, pudemos observar o contexto em que ressurgiria um novo movimento videográfico popular. No campo audiovisual do século que começava, dois fenômenos merecem destaque. De um lado tínhamos, dentro de um cinema da retomada, a presença grande de abordagens relacionadas ao tema das periferia e das favelas, geralmente associadas à miséria e à violência. Paralelo a isso, as novas tecnologias audiovisuais, como as câmeras digitais e a edição não-linear por computadores pessoais, traziam transformações importantes para a produção independente. Neste contexto, viu-se o surgimento de diferentes projetos de oficinas audiovisuais direcionadas às regiões periféricas e jovens de baixa renda, capitaneados por grupos do terceiro setor e do

⁵⁵⁰ *Ibidem*, pág. 21

⁵⁵¹ A partir das referências de D’ANDREA, Tiarajú. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós- graduação em sociologia da Universidade de São Paulo. 2013, pág. 16

⁵⁵² ADERALDO, 2013, pág. 22

⁵⁵³ *Ibidem*, pág. 24

cinema, muitas vezes em parceria com o Estado. Em parte como resultante deste processo mas, também, por outros fatores, como a necessidade de divulgação dos movimentos sociais e iniciativas culturais e políticas das mais diversas, começaram a se formar uma série de coletivos ligados ao vídeo militante/periférico/popular. Estes eventos se dão, também, em meio à união, síntese ou, em alguns casos, oposição, entre o discurso de “dar voz ao outro”, “democratizar o acesso”, vindo principalmente das ONGs, cineastas profissionais e pesquisadores, de um lado e uma demanda artística e cinematográfica de jovens em movimentos sociais, periferias e coletivos culturais, do outro.

Dentro deste âmbito, as Oficinas Kinoforum, iniciadas no ano de 2001 em São Paulo e existentes até hoje, aparecem como a experiência mais conhecida e de maior alcance. O projeto dos cursos surge a partir do Festival Internacional de Curtas-Metragens, realizado pelo Kinoforum desde 1989, quando a sua diretora, Zita Carvalhosa, resolve promover exibições ao ar livre, visando à aproximação com outros públicos. “Como Maomé não vinha à montanha, decidimos levar a montanha a Maomé”⁵⁵⁴, conta Carvalhosa, ao relatar a experiência. A diretora então convida o cineasta Christian Saghaard para coordenar a iniciativa. Ele assim conta como manifestou-se a ideia para as oficinas, durante uma exibição em um dia chuvoso no bairro do Capão Redondo:

(...) Um grupo de jovens moradores do bairro se aproxima da equipe, interessados nos filmes e na tentativa desesperada de continuar projetando durante o temporal.

Ouvimos os aplausos dos heróicos e ensopados espectadores no final de cada um dos filmes. Quando a sessão acaba, um pequeno grupo de jovens se aproxima da equipe de produção. Um integrante da equipe pergunta: “Gostou dos filmes?”. Os jovens respondem com outras perguntas: “Como os curtas são feitos? Com que recursos?”

Apesar da experiência que eu tinha em realizar exibições em ruas, muros, praças, bares e outros locais alternativos, ficou claro, após a exibição no Capão, que faltava muito para que houvesse uma ligação efetiva entre a nossa proposta de aproximação e nosso público alvo. Nós não esperávamos os questionamentos dos jovens espectadores sobre a produção audiovisual... E foi por isso mesmo que, a partir dessa exibição, o projeto Oficinas Kinoforum cresceu como intenção de atuação; era preciso fornecer condições para que estes espectadores pudessem atuar como protagonistas num novo panorama audiovisual que se vislumbrava.

⁵⁵⁴ CARVALHOSA, Zita. “Que ideia é essa?”. In ALMEIDA, Vanessa de; CARVALHOSA, Zita; MAGON, Lizandra (orgs.) *Vi vendo.. História e histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum*. São Paulo: Associação Cultural Kinoforum, 2012. pág. 12

Ou seja, proporcionar o que fosse preciso para que aquele grupo de jovens pudesse fazer seus próprios filmes. (...) Havia chegado o momento de inverter a via de mão única que predominava até então no audiovisual brasileiro. (...) ⁵⁵⁵.

O cineasta afirma que tinha experiência anterior em exposições a céu aberto. Contudo, através desta experiência com os moradores, ele percebeu que o festival ainda estava distante de uma relação mais direta com o público, como gostaria a equipe do evento. Para Saghaard, posto isso, “era preciso oferecer condições para que esses novos espectadores pudessem atuar como protagonistas num novo panorama audiovisual que se vislumbrava”⁵⁵⁶.

A história contada pelo realizador que se tornaria idealizador e coordenador das oficinas é bem sintomática em relação a alguns elementos já descritos anteriormente, neste trabalho. O Capão Redondo, localizado na Zona Sul da capital paulista, é comumente associado aos elevados números nas estatísticas sobre violência, mas também foi o local de onde surgiu um forte movimento cultural relacionado ao *rap*, à poesia e outras manifestações. A abordagem dos jovens interessados na prática audiovisual reflete o interesse no desenvolvimento de atividades expressivas e artísticas. Este e outros momentos, desta feita, sintetizam o processo de onde surgiram as oficinas, entre uma necessidade de diálogos com a sociedade, vinda de grupos ligados já ao cinema, e o imaginário crítico comum presente naquela e em outras regiões periféricas. Como afirmou sobre as oficinas um de seus colaboradores, André Francioli, “eram um choque, não eram encontros, eram processos gerados no conflito; conflitos de classes, de visões de mundo, conflitos geracionais, raciais, e de entendimentos sobre o mundo da imagem...”⁵⁵⁷

Partindo destas ideias, foi reunida uma equipe de profissionais e desenvolvida uma estrutura pedagógica, tendo inspiração em outros projetos anteriores, como a ABVP, o Vídeo nas Aldeias e a TV Viva. Estas propostas iniciais, contudo, foram sendo modificadas a partir da prática. Foi decidida, então, a necessidade de parcerias com instituições que já atuavam em cada localidade, tendo a associação cultural Monte Azul, localizado no Jardim Monte Monte Azul, como pioneira. No segundo semestre do ano de

⁵⁵⁵ SAGHAARD. Christian. “Cenas do primeiro capítulo” In ALMEIDA, CARVALHOSA, MAGON, 2012, págs. 16 e 17

⁵⁵⁶ *Ibidem*, pág. 17

⁵⁵⁷ *Ibidem*, *Ibidem*

2001, finalmente, foi iniciado o projeto através de quatro oficinas-piloto, que nos anos posteriores se espalharam em uma série de núcleos pela cidade de São Paulo.

Como o passar dos anos as oficinas foram se modificando, se readaptando às situações e demandas, mas a metodologia acabou por se fixar metodologicamente na proposta de dois diferentes módulos. O módulo I, mais introdutório, busca a “sensibilização audiovisual” e o II “surgiu da convergência entre a intenção da equipe de realizar uma atividade de aprofundamento e a demanda dos jovens que participaram do módulo I e demonstraram interesse em continuar a formação”⁵⁵⁸.

Foi sendo criada uma maior organicidade e ex-alunos passaram a se tornar monitores dos projetos e, em alguns casos, se tornaram coordenadores. Já em 2002 o Festival Internacional de Curtas-Metragens passa a ter as oficinas como foco, junto à mostra temática sobre a projetos de educação audiovisual pelo país chamada “Formação do Olhar”. Em 2007 é criado uma mostra *online*, hospedada no site KinoOikos⁵⁵⁹. Na avaliação de 10 anos da história das oficinas, o idealizador Christian Sagaard, faz a seguinte conclusão:

Quando as Oficinas Kinoforum realizaram a sua primeira experiência (quatro oficinas-piloto no segundo semestre de 2001), o panorama da produção audiovisual brasileira era muito diferente do atual, com pouquíssima ou nenhuma participação das classes sociais menos favorecidas na realização e concepção de obras audiovisuais. Hoje temos oficinas audiovisuais espalhadas pelo País, a maioria delas oferecidas para jovens, além de editais específicos para egressos de oficinas audiovisuais, mostras e participações em festivais, fóruns de debates físicos e virtuais. Crescem as formas de incentivos ao ensino e à produção audiovisual em várias regiões e diferentes grupos socioculturais⁵⁶⁰.

Foi a partir da experiência de produtores audiovisuais vindos de grupos culturais, movimentos sociais e periféricos, além de vários egressos das oficinas Kinoforum e de outras instituições, que foram sendo criados coletivos audiovisuais em São Paulo, refletindo um desenvolvimento que ocorria em outras partes do país.

⁵⁵⁸ “Metodologia” *Ibidem*, pág. 30.

⁵⁵⁹ TOLEDO, Moira. “Oficinas Kinoforum, ponto de partida e de chegada”. *Ibidem*, pág. 30. O site com a mostra online está em www.kinooikos.com

⁵⁶⁰ SAGHAARD, “Cenas do primeiro capítulo” *Ibidem*, pág. 18

Segundo Wilq Vicente, do Coletivo Nossa Tela⁵⁶¹, a partir do contato entre os grupos e a sua mútua influência, além da vontade de se desenvolver como movimento é que surgiu a intenção de se articular e, também, para cobrar apoio do poder público. Como conta o realizador, eram “jovens militantes do movimento de vídeo popular com histórias semelhantes, geralmente sem câmeras, mas com perspectivas na cabeça” e conclui: “Tínhamos certeza de uma coisa, estávamos fazendo aquilo com a devida atenção necessária”⁵⁶².

No ano de 2005 a Coordenadoria da Juventude do município de São Paulo abriu espaço para um diálogo, sendo formado o Fórum de Cinema Comunitário Jovem, o primeiro nome que teve esse “movimento de movimentos”. A proposta era a manutenção de uma reunião permanente de realizadores da região metropolitana de São Paulo, que visava “multiplicar, ampliar e dar visibilidade e acesso aos meios de produção”⁵⁶³.

Vicente conta que a partir de um diagnóstico feito pelos integrantes dos grupos, percebia-se a necessidade de ocupar espaços públicos de projeção audiovisual ociosos na cidade, acessar os meios de produção, aprimorar a formação audiovisual, além, também, de ter mais acesso às verbas públicas. Na fase inicial participavam, principalmente, egressos de camadas populares e projetos sociais de educação audiovisual, como o Kinoforum, a Ação Educativa e o Instituto criar, convidados a discutir estratégias de fomento ao crescimento de produções⁵⁶⁴.

Depois de uma série de encontros e diálogos, formou-se o Fórum de Cinema Comunitário, objetivando a continuidade das articulações e a organização de um evento chamado Mostra Cinema de Quebrada. A mostra aconteceu entre outubro e novembro de 2005, com a intenção de divulgar os trabalhos dos grupos. Durante os debates ocorridos durante o processo, ficou definido que a execução e produção da mostra ficaria por conta de representantes eleitos dos núcleos participantes⁵⁶⁵.

⁵⁶¹ O Nossa Tela é um coletivo que desenvolve trabalhos de educação e audiovisual, como o Festival Vídeo nas Escolas e também trabalha na realização de vídeos, onde se destaca o curta *Qual o centro?* (2010, 15 minutos) feito junto ao movimento sem-teto, sobre o processo excludente de revitalização da região central de São Paulo. O filme está disponível em <http://curtadoc.tv/curta/direitos-humanos/qual-centro/>

⁵⁶² NCA; VICENTE, Wilq (org.). *Vídeo Popular: uma forma que pensa* (Revista do Vídeo Popular n.1). São Paulo, Coletivo de Vídeo Popular, 2008. “Vídeo Popular (Apresentação)”, por VICENTE, Wilq. págs. 4 e 5

⁵⁶³ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁶⁴ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁶⁵ *Ibidem, Ibidem*

A Mostra Cinema de Quebrada aconteceu por três anos e o fórum deixou de se encontrar com frequência por alguns motivos, como a dificuldade de locomoção dos integrantes. As grandes distâncias entre as periferias de São Paulo, junto ao alto preço do transporte foram motivos que geralmente prejudicaram os encontros durante o desenvolvimento das articulações, daquela época, até hoje. Além disso, vários grupos conseguiram o apoio de seu projetos pelo VAI (Programa de Valorização de Iniciativas Culturais), projeto municipal direcionado às atividades culturais da periferia e de movimentos culturais populares. O diferencial do programa, que é parte de demandas históricas dos grupos de cultura, é a não-exigência do CNPJ, o que permite maior acesso aos artistas distantes dos meandros da institucionalização e da burocracia. No procedimento utilizado pelo VAI, um dos integrantes do coletivo proponente assina individualmente como pessoa física, representando o seu grupo⁵⁶⁶. Se o VAI abre a possibilidade de maior acesso pela não-obrigatoriedade da formalização, o projeto federal dos Pontos de Cultura, conseguido por alguns coletivos de São Paulo e do resto do país, age no sentido de um trabalho continuado, em núcleos fomentados ligados em rede, e não apenas no financiamento de um “produto” cultural.

Ao falar sobre o processo de articulação e mobilização vivido pelos coletivos, onde estava imerso, Wilq Vicente faz, assim, uma definição:

Este fórum, movimento ou simplesmente “vídeo popular” tem por finalidade reunir realizadores, produtores de audiovisual, ONGs, fomentadores do movimento, representantes governamentais e interessados em geral para elaborar profundamente as demandas. Mas também elaborar propostas de políticas públicas, tais como: distribuição, acesso aos recursos públicos, além da formação desses agentes culturais e, por fim, ampliar o debate com novos interlocutores, inclusive de outras cidades, possibilitando o entendimento dessas demandas e de seus desdobramentos em políticas públicas videográficas⁵⁶⁷.

No ano de 2007 acontece a primeira tentativa de articulação nacional do movimento: durante o festival Visões Periféricas, no Rio de Janeiro, é fundada a FEPA (Fórum de Experiências Populares em Audiovisual), numa discussão que vinha se dando já por listas de emails. Na ocasião, foi redigido um documento chamado “Carta da Maré”,

⁵⁶⁶ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁶⁷ *Ibidem, Ibidem*

onde colocava-se como “principal objetivo da rede a ideia de instituí-la como um órgão representativo dos interesses relacionados às manifestações audiovisuais “populares” de todo o país”⁵⁶⁸. Durante o processo, o “movimento de movimentos” consegue uma cadeira dentro do conselho consultivo do Ministério da Cultura chamado “Experiências Populares em Audiovisual”⁵⁶⁹.

No mesmo ano, na cidade de São Paulo, acontece uma reunião do fórum durante o evento Formação do Olhar, da Kinoforum. Segundo o relato de Wilq Vicente, houve muitas divergências entre os coletivos participantes, sobre o fato das “decisões não levarem em conta as particularidades de cada lugar, de cada grupo”⁵⁷⁰. As discordâncias se deram, também, como afirmam Vicente⁵⁷¹ e Aderaldo⁵⁷², pela defesa dos coletivos paulistanos de que os editais públicos incluíssem não apenas a produção, mas também a formação e a exibição audiovisual. Como explica o segundo, “enquanto a FEPA estava interessada em incentivar a ampliação das produções “periféricas”, os coletivos de São Paulo “viam maior interesse no fomento da socialização e das trocas entre aqueles identificados com o uso das linguagens audiovisuais junto às lutas populares urbanas, por meio de atividades de formação e exibição de vídeos”⁵⁷³.

Guilherme Aderaldo, que pesquisou o tema dos coletivos audiovisuais populares, afirma que o início das divergências aconteceu pelo fato da FEPA ter sido fundada (no primeiro encontro do Rio) sem uma consulta ampla, excluindo, por exemplo, os grupos de São Paulo. O segundo encontro, que ocorreu na capital paulista expôs, então, estas e outras diferenças, como, por exemplo, as discordâncias em relação à institucionalização da frente⁵⁷⁴.

No terceiro encontro da FEPA, em 2008, realizado novamente durante o Visões Periféricas, no Rio de Janeiro, a legitimidade e representatividade da frente foi questionada por alguns participantes. Logo depois, o coletivo carioca Cinema Nosso⁵⁷⁵

⁵⁶⁸ ADERALDO, 2013, pág. 217

⁵⁶⁹ VICENTE, 2013, págs. 4 e 5

⁵⁷⁰ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁷¹ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁷² ADERALDO, 2013, pág. 218

⁵⁷³ *Ibidem*, pág. 19

⁵⁷⁴ *Ibidem, Ibidem*

⁵⁷⁵ O Cinema Nosso é um coletivo carioca que desenvolve atividades como cineclubes, um festival, oficinas e a realização audiovisual.

anuncia a sua saída, sendo seguido pelo recém-formado Coletivo de Vídeo Popular, que congregava os grupos de São Paulo. Na sua carta de desligamento do FEPA, a rede paulistana se posicionava desta forma:

Em sintonia com a nota divulgada pelo Cinema Nosso em janeiro deste ano, não concordamos com a forma atual de representação estabelecida no FEPA, onde propostas são encaminhadas sem que tenham sido amplamente debatidas com seus integrantes.

Acreditamos que o vídeo popular é um trabalho que se estabelece na base com uma atuação social marcada por seus próprios atores. Nossa realidade não pode ser homogeneizada e transformada em uma única Organização com um representante institucional.

Nesta linha estamos priorizando o fortalecimento dos trabalhos nas comunidades e para isto estamos construindo um Circuito de Exibição de Vídeo Popular que conta hoje com 20 pontos de exibição, 40 filmes, envolvendo aproximadamente 40 coletivos e ou grupos organizados que trabalham com vídeo popular. Além do circuito, produzimos uma revista do Vídeo Popular e em setembro acontecerá a 3ª Semana do Vídeo Popular (...)⁵⁷⁶.

Ainda que o festival *Visões Periféricas* tenha continuado a existir, com exibições e debates ligados ao campo, a frente nacional acabou por se extinguir, fragilizada após as baixas sofridas.

Aderaldo afirma que o FEPA foi um “divisor de águas” dentro do movimento⁵⁷⁷, algo que pode ser relacionado às definições, identificações e diferenças de percepção dentro do processo ocorrido, influenciando, assim, as ações posteriores dos coletivos. Para o autor, “tais desdobramentos aconteceram justamente no momento em que (...) segmentos heterogêneos de pessoas ligadas a coletivos independentes” tinham acesso já ao fomento público de programas como o VAI e os Pontos de Cultura, garantindo-lhes maior autonomia. Além deste elemento, “estavam buscando se diferenciar das demandas e pontos de vista sustentados pelas instituições do terceiro setor, além de certos gestores públicos em São Paulo”⁵⁷⁸.

Estes debates em torno da FEPA, revelador de uma série de divergências, se deram entre 2007 e 2008, exatamente quando o movimento de articulação de coletivos

⁵⁷⁶ COLETIVO DE VÍDEO POPULAR; REIS, Vanessa. “Carta de posicionamento e desligamento do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual- FEPA” *In Revista do Vídeo Popular* (n.2). São Paulo: Coletivo de Vídeo Popular, 2009

⁵⁷⁷ ADERALDO, 2013, pág. 216

⁵⁷⁸ *Ibidem*, pág. 217

paulistanos, exposto no início deste subcapítulo, vive um instante de reorganização, redirecionamento político, questionamentos e novos projetos. Depois de diferentes experiências, que ganharam nomes como Fórum de Cinema Comunitário Jovem e “cinema de quebrada”, é criado o Coletivo de Vídeo Popular, reunindo grupos periféricos, movimentos sociais e outros coletivos audiovisuais independentes, ligados às lutas sociais. Entre os grupos que mantiveram, de uma forma ou de outra, contato com esta articulação ao longo de sua história estão: a Brigada de Audiovisual da Via Campesina, o Cinescadão, o Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), a Companhia Estudo de Cena, o Festival Latino-Americano da Classe Obrera (Felco), o Lunetim Mágico, o Coletivo de Comunicadores Populares de Campinas, o Nossa Tela, o Tá na Tela (TNT), o Mundo em Foco, o Cinestésicos, o Centro Independente de Cultura Alternativa e Social (CICAS), o Com Olhar e o Espaço Curtas⁵⁷⁹.

Em relação às ações mais objetivas, como pode ser visto em parte na carta de desligamento do FEPA, a rede de coletivos desenvolveu iniciativas como a organização de um evento de exibição e debates (a Semana do Vídeo Popular) e de um circuito de exibição em diferentes pontos de São Paulo, além, também, de um programa na TVT chamado *Circuito de Vídeo Popular*, a distribuição de *kits* com filmes dos coletivos e a publicação da *Revista do Vídeo Popular*. No tocante aos debates e questões políticas, presentes na diversidade de posições, podem ser destacados alguns elementos que marcaram a transformação do período de fundação do Coletivo de Vídeo Popular: a reafirmação do conceito histórico de “vídeo popular”, dos anos 80; a pressão por políticas públicas para o setor e a problematização e crítica em torno de temas tais como a presença paternalista do terceiro setor, as representações e “enquadramentos”

⁵⁷⁹ Lista de coletivos que mantiveram contato com o Coletivo de Vídeo Popular, elencados pela *Revista do Vídeo Popular* número 5. (REIS, Vanessa; COLETIVO DE VÍDEO POPULAR. *Revista do Vídeo Popular* n.5. São Paulo: Coletivo de Vídeo Popular, 2011. págs. 29 e 30). Na primeira edição da *Revista do Vídeo Popular* (COLETIVO DE VÍDEO POPULAR; VICENTE, 2008, págs. 28 e 29), também foi feito um mapeamento dos coletivos de vídeo popular, onde incluem-se, além dos citados acima, o Centro de Mídia Juvenil (CMI), o Graffiti com Pipoca, o Cine Célula, o Cine Campinho, o Cine Becos, o Filmagens Periféricas, o Favela Atitude, o Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte (MUCCA), o Joinha Filmes, o Cinema de Guerrilha, o Núcleo Microlhar, o Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, o Com-Olhar e o Cine Favela. O Coletivo de Comunicadores Populares de Campinas foi incluído na lista, devido ao contato existente durante algumas edições da Mostra Luta, em reuniões sobre o tema do vídeo popular, além do programa na TVT *Circuito de Vídeo Popular*, organizado pelo pelo Coletivo de Vídeo Popular.

relacionados à periferia, a supervalorização das novas tecnologias e os discursos sobre “auto-representação” e “dar voz ao outro”.

Estas questões aparecem entre 2007 e 2008, depois de alguns anos de realização audiovisual e aprendizado proveniente de movimentos de articulação e organização. Surgem de diferentes formas nos filmes, nos textos e nos debates. Mas, a retomada do termo vídeo popular tem um importante momento ainda antes, em 2006. É neste ano que é realizado o curso sobre a história do vídeo popular no Brasil, ministrado por Diogo Noventa, hoje do coletivo de teatro e audiovisual Estudo de Cena. Ocorrido no Centro Cultural e de Estudos Superiores Aúthos Pagano, em São Paulo, reuniu pessoas envolvidas em coletivos de vídeo, alguns dos quais formariam o Coletivo de Vídeo Popular. Como conta Noventa, em entrevista para Guilherme Aderaldo..

Nesse curso juntou muita gente. Veio o Fernando do NCA (Núcleo de Comunicação Alternativa), veio a Juliana do Cine Becos, veio o Felipe da Brigada Audiovisual da Via Campesina [setor responsável pelas produções audiovisuais do MST], veio o pessoal do coletivo Favela Atitude, veio o Evandro, do coletivo Nossa Tela, enfim, o pessoal que veio a formar o Coletivo de Vídeo Popular. Então foi um momento importante, quando a gente juntou aquela galera e foi um estudo muito importante porque eu consegui falar da história do vídeo desde a vídeo-arte à relação com o cinema russo pela ABVP. Foi todo mundo mostrando suas produções e a gente foi debatendo. E a gente fechou o curso com o Luís Fernando Santoro (um dos principais organizadores da ABVP) indo lá conversar com a gente. Aí foi fortalecendo as atividades e as afinidades entre a gente (...). Na época também tinha essas tentativas de reunião, que chamaram de “Fórum de Cinema de Quebrada”, “Cinema Comunitário” e depois foi mudando (...)⁵⁸⁰.

O contato com Santoro também se deu durante um debate na Semana do Vídeo Popular, organizado pelo já formato Coletivo de Vídeo Popular, em 2008. Um ano depois, na segunda edição da Mostra Luta, em Campinas, o pesquisador e ex-integrante da ABVP também comparece, como convidado, numa mesa de discussão. Nestes momentos, conectam-se duas gerações. Não tratava-se de um reavivamento do movimento tal como ele existiu nos anos 80, mas um encontro entre as experiências históricas do passado, de um lado e o presente momento do grupo de jovens realizadores e organizadores, do outro.

⁵⁸⁰ *Apud* ADERALDO, 2013, pág. 215

Para Guilherme Aderaldo, uma crítica vista durante a formação do Coletivo de Vídeo Popular era a de que a maioria dos fóruns, cursos e eventos que haviam até então, junto à ideias como “protagonismo jovem” e “cultura de periferia” funcionavam “como dispositivos responsáveis pela imposição dos critérios administrativos de uma larga conjuntura de instituições do chamado “terceiro setor” junto às populações entendidas como seu “público alvo”. O problema daqueles critérios, para participantes como Diogo Noventa, seria o fato de que estas instituições tendem a ver as populações atendidas “na condição de grupos de interesse a serem adicionados a uma estrutura política e cultural pré-existente”, o que fazia com que, “não raro, o conceito de ‘periferia’ acabe por ser tomado como uma espécie de eufemismo da noção de ‘classe social’. Isso, na visão de alguns grupos, levaria “questões políticas mais complexas e abrangentes a serem substituídas por interesses centrados na especificidade cultural dos chamados ‘artistas da periferia’⁵⁸¹.

Este repensar de concepções veio, também, das avaliações dos integrantes de muitos coletivos a partir das vivências com a realização filmica, com os fóruns e articulações, com o contato com as ONGs e as oficinas, com a crítica sobre as representações expressas nas políticas para o setor, assim como na reflexão crítica sobre o tema periferia presente no cinema nacional do circuito comercial. As avaliações e críticas estiveram presentes nos debates dos eventos organizados a partir da formação do Coletivo de Vídeo Popular, no conteúdo de alguns dos filmes, assim como em textos publicados.

Um espaço importante de discussão, construído pelo movimento, foi a *Revista do Vídeo Popular*⁵⁸². A publicação teve cinco números entre 2008 e 2010, sendo financiado pelo VAI (assim como os *kits* de filmes e outras iniciativas). O número seis foi produzido, mas não conseguiu recursos para a impressão, mesmo com uma tentativa de “vaquinha *online (crowdfunding)*”. As edições consistiam em seções com relatos das experiências dos coletivos, entrevistas, críticas cinematográficas, listas de coletivos e filmes (e dos locais do Circuito de Exibição do Vídeo Popular), desenhos, fotografias e poesias. Mas, além disso, foi um espaço de publicação de textos que historicizavam e

⁵⁸¹ *Ibidem*, pág. 282

⁵⁸² Alguns dos exemplares podem ser lidos em <http://videopopular.wordpress.com/revista/>

refletiam sobre o movimento como um todo, assim como expressavam as visões, críticas, proposições políticas e estéticas de alguns dos integrantes.

7.4- O debate sobre a representação

Uma provocação sobre o tema da auto-representação pode ser vista através das ideias do realizador Fernando Solidade, do Coletivo NCA, no primeiro volume da *Revista do Vídeo Popular*. O título do seu texto já contém um questionamento: “Produzimos imagens, mas e o imaginário?!”. É um manifesto que repensa o “dar a voz” e clama por uma outra poética deste cinema que surge:

Gostaria de produzir a imagem-enigma, que como estética tivesse a possibilidade de produzir questionamento, o pensamento como princípio primeiro... Não necessito de auto-representação ou representação de moradores de quebrada, aliás, sigo na contramão do discurso de “nossas” ONGs atuais, que são um tanto empreendedoras, que batem na tecla da necessidade dos periféricos falarem sobre si; de que esta fala (ou produção de imagens) próxima da realidade que se vive, tem mais autoridade ou verdade da que não é; desse discurso que busca a “solução” na auto-representação, na possibilidade de fala dos excluídos, que sabemos muito bem que não passa de produção e de uma produção que não alça vãos para além de quem faz, pois nossa atuação fica restrita apenas enquanto “atuação visual”. Estamos entulhados no discurso do “todo mundo pode produzir, hó que lindo!”, mas também entendo que esse discurso está muito mais próximo da lógica que permeia a indústria (cultural, consumista, televisiva, tecnológica...), que não só estimula o consumo, mas também a falsa ideia de que somos livres para atuações verdadeiras nesta sociedade, de que nossa subjetividade está garantida e devemos mostrá-las ao mundo... (...)

Gostaria de produzir a imagem-ação, que exigisse de cada um, não a identificação direta com a imagem produzida, mas a busca do que lhes constituem enquanto pessoa, imagem que se desse para além de representar o que as pessoas são, querem, ou podem ser, como faz a maior parte da produção hoje em dia.. Nós grupos, coletivos e realizadores do chamado audiovisual-periférico-independente-popular, temos a responsabilidade (e de certa forma até a queremos) da desmistificação da produção audiovisual (acho que é o que está mais ao nosso alcance). (...)

Vejo a possibilidade de desmistificação quando subo becos apertados, em alguns dos morros da Zona Norte em me deparo, em um pequeno espaço ao ar livre, com uma projeção de vídeos produzidos fora da lógica comercial, em um domingo para cerca de umas vinte crianças (estou citando em específico o trabalho do Cinescadão) que poderiam estar muito bem trancafiadas em casa acompanhadas da TV. Vejo a possibilidade quando sei que são diversas as quebradas que realizam atividades parecidas (Cinebecos, Filmagens Periféricas, Nossa Tela, Brigada de Audiovisual da Via Campesina), mas também sei e vejo que não passa de possibilidade. (...)

Gostaria de produzir a imagem-fragmento, que longe de produzir a verdade, produza dúvidas, questionamentos, que reclame a cada indivíduo sua interpretação do “mundo”. (...) Quero produzir imagens não para me englobar, não para ser incluído no mercado de entretenimento, mas para ser parte constitutiva do que pauta a necessidade de mudança...⁵⁸³

O texto de *Solidade* de certa forma sintetiza muitas das ideias vistas em alguns coletivos, na época. Ele é publicado no contexto do embate às representações feitas pelas instituições que trabalham com o chamado audiovisual periférico, mas também trazem muitos elementos que questionam e reposicionam debates antigos e atuais dos estudos de cinema, no Brasil, especialmente do documentário.

Como já vimos, a avaliação mais ou menos comum sobre as representações do popular no audiovisual brasileiro se baseia no lugar da “voz”, geralmente com a crítica em relação à enunciação feita a partir da classe média intelectual. Na teoria e na realização, os posicionamentos mais contemporâneos sobre estes temas, passada a fase mais engajada dos anos entre os anos 1960 e 1970, têm se colocado sob duas perspectivas: de um lado, o pensamento desconstrucionista, que abandonou as possibilidades de compreender ou agir diante do real, onde há um abandono do interesse político e uma prioridade em falar sobre si ou somente sobre a sua própria linguagem. No documentário, isto pode ser associado ao que Fernão Ramos chama de “ética modesta”: “O sujeito pós-moderno, não podendo mais adquirir altura para emitir saber, se restringe a vãos modestos que, em geral, se esgotam no criticismo dos enunciados de saber”. Para Ramos, o “sujeito modesto” diz: “Não sei”, “Não tenho densidade para interagir”, “E também ninguém mais sabe”⁵⁸⁴. A segunda perspectiva é aquela que vê a produção de realizadores de baixa renda ou outros grupos oprimidos como “antídoto” para os problemas históricos da representação no cinema. Ao perguntarem quem tem a “voz” e quem “segura a câmera”, vislumbram a resolução de problemas representacionais do passado.

Esta última posição está bem presente nos projetos sociais que trabalham com oficinas e apoio às produções de realizadores da periferia, como pode ser visto na fala do

⁵⁸³ SOLIDADE, Fernando. “Produzimos imagens, mas e o imaginário?!”. In COLETIVO DE VÍDEO POPULAR; VICENTE, 2008, págs. 20 e 21

⁵⁸⁴ RAMOS, 2008, pág. 38

idealizador da Oficinas Kinoforum, Christian Saghaard: “Havia chegado o momento de inverter a via de mão única que predominava até então no audiovisual brasileiro”⁵⁸⁵. Neste contexto, as novas tecnologias audiovisuais aparecem como uma revolução de possibilidades, quando finalmente o acesso poderia ser democratizado. No livro *Vivendo.. História e histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum*, a cineasta Laís Bodansky, coordenadora do importante projeto de exibição itinerante de filmes, Cine Tela Brasil, diz:

O cinema sempre foi um lugar para poucos. Um tapete vermelho para poucos. Para subir nesse tapete de veludo era preciso muito dinheiro e conhecimento, aí sim se podia ser o dono da história, o dono da verdade. *Vc tem dinheiro? Vc tem amigos com dinheiro? Vc sabe falar a linguagem cinematográfica? Não? Sinto muito, vc não pode pisar aqui.* Era assim o cinema até o ano de 1998, quando um primeiro filme feito com uma câmera digital ganhou o grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes. Era o *Dogma* chacoalhando a indústria cinematográfica e lembrando que o cinema, antes de tudo, é um lugar para se contar histórias⁵⁸⁶.

Bodansky cita um importante movimento, o Dogma 95, que não apenas entrou em festivais e circuitos comerciais, como fez uma intervenção a favor do cinema independente, de mais fácil acesso, retomando bandeiras de cinemas anteriores como o Neo-Realismo, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Ao falar sobre os anos 1990, o cineasta Maurício Hirata afirma que lá “era comum a gente pensar ‘no futuro do que viria a ser’”. Viviam-se o “momento onde a internet estava começando, a digitalização estava começando, então todos os debates eram muito pautados para o que viria a ser quando o digital vier a ser (...)”. Hoje, com algum “grau de conforto”, Hirata considera ser possível “agora olhar pra algo que já foi (...) Muita coisa pode vir a ser, mas já tem coisas já tem o ambiente, eu posso olhar que já tem algo ali de concreto”⁵⁸⁷. O que existe, hoje, falando no ano de 2014? O digital entrou de vez nos festivais e em parte do circuito comercial, relativizando as fronteiras entre o vídeo e a película (os eventos Mostra do Filme Livre, no Rio, e o Cine Esquema Novo, em Porto Alegre abriram muitas portas, neste sentido). A produção em câmeras leves e mais baratas, a edição em computadores e a distribuição

⁵⁸⁵ SAGHAARD, Christian. “Cenas do primeiro capítulo” In ALMEIDA, CARVALHOSA, MAGON, 2012, págs. 16 e 17

⁵⁸⁶ BODANSKY, Laís. “A periferia no centro dos holofotes do tapete vermelho”. ALMEIDA, CARVALHOSA, MAGON, 2012. pág. 62

⁵⁸⁷ Em uma mesa do seminário “Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões”. (*op. cit.* nota pág. 161)

via internet trouxeram um novo panorama para a produção independente. Mas, no âmbito da produção do vídeo popular, se podemos pensar que houve, por um lado, contribuições importantes com as novas tecnologias, algumas questões são colocadas pelos sujeitos envolvidos. Isso pode ser visto na fala de Diogo Noventa:

Hoje esse impulso de cada um fazer o seu vídeo, a internet, a gente não pode ignorar que a indústria que mais cresce são as de software e de tecnologia. Então o próprio discurso dominante de que esta experiência dá conta, estimula, também uma visão individual. Isso gera consumo. A gente vive num impulso de consumo. Distorce o sentido coletivo e de militância⁵⁸⁸.

As ideias presentes nas palavras de Noventa não dizem respeito somente ao uso das técnicas em si, mas ao universo discursivo e o contexto econômico que envolvem a supervalorização das mesmas. Ou seja: a mesma “autonomia”, “independência” e “democratização” que servem a um discurso de liberdade artística e possibilidades múltiplas do fazer cinematográficos podem, da mesma forma, servir ao discurso individualista do mercado, devolvidas na forma de mercadorias.

O texto de Fernando Solidade na *Revista do Vídeo Popular* vai contra a ideia de preservação de um “outro” confortavelmente afastado em sua condição de periférico, que solucionaria os problemas atribuídos à representação (“todo mundo pode produzir, hó que lindo!”). Se antes o “outro” aparecia como problema, agora a condição de acesso à realização daria conta de democratizar o acesso, libertando qualquer culpa. Contudo, este acesso continuaria a se dar para o realizador em sua condição enquadrada de periférico, na mesma perspectiva do que disse o Subcomandante Marcos, onde separa-se o ‘eu’ como “centro” e um “outro”, como periferia. (...)”⁵⁸⁹

Solidade mostra, então, uma recusa em aceitar a visão sobre os filmes dos coletivos apenas como parte de um “projeto social”. Com uma voz bem marcada na primeira pessoa expõe, no texto, a sua vontade: “Quero produzir imagens não para me englobar, não para ser incluído no mercado de entretenimento, mas para ser parte constitutiva do que pauta a necessidade de mudança”. Dois elementos, complementares entre si, podem ser retirados desta frase. Em primeiro lugar, a negação sobre se

⁵⁸⁸ Durante o programa Ver TV, da TV Brasil (*op. cit.* nota pág. 210)

⁵⁸⁹ MARCOS, 2008. pág. 36

“englobar”. No lugar de se colocar como “excluído” de um processo que pretende participial tal como ele existe, propõe ações de rompimento e contestação, se apoiando, também, nos exemplos de coletivos de produção e exibição citados em partes do seu texto. Em segundo lugar, como consequência do primeiro ponto, propõe uma arte da mudança. Uma avaliação comum sobre a produção do vídeo popular/periférico é apontar estes filmes como chave para compreender as populações “tais como elas são” ou como constróem a sua auto-subjetivação e auto-expressão. Neste sentido, além do campo do terceiro setor e dos estudos de cinema, há uma contribuição de algumas das intervenções da antropologia ao estudar o tema. O que vemos em Solidade e em outros participantes do movimento é algo que propõe não só apontar o que os grupos, comunidades e movimentos “são”, mas também o que “querem” ser. Mais ou menos como falam Ella Shohat e Robert Stam, lembrados por Aderaldo: “Não se trata apenas de uma questão sobre quem somos ou de onde viemos, mas também sobre quem desejamos ser, aonde desejamos ir e com quem queremos chegar lá”⁵⁹⁰. Assim, para além da concepção sobre uma auto-representação “genuína”, que é vista como a manutenção do que existe, na fala de Solidade há uma recusa no ocultamento corrente da “política” e da transformação.

Se apoderar das imagens da história, (produzi-las, enquadrá-las, montá-las), para Benjamin não significa uma ação de contar a existência “tal como ela é” ou “como ela foi”, mas sim construir uma “imagem desviante”, que rompa com o fluxo histórico posto como inevitável e fechado. Fernando Solidade, de forma semelhante, anuncia a intenção de produzir “imagens-enigma” e “imagens-fragmento”, que recusam a “auto-representação”, buscando, por outro lado, o pensamento, o questionamento e a vontade de ser “parte constitutiva” da “necessidade de mudança”.

7.5- Arte, política e produção: o coletivo

Luiz Eduardo Tavares, do Cineclube Pólis⁵⁹¹, afirma em texto escrito na segunda edição da *Revista do Vídeo Popular*:

As criações mais originais e inovadoras que se desdobram das relações entre arte e política não são aquelas de uma política explícita ou oficial, demarcada pelos

⁵⁹⁰ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2006. pág. 459. *Apud* ADERALDO, 2013, pág. 331

⁵⁹¹ Cineclube ligado ao Instituto Pólis.

mecanismos de poder do Estado e pelo funcionamento de organizações que operam na sua lógica. Mas sim, de uma política implícita que emerge em diferentes circunstâncias da vida e que muitas vezes se distanciam daquilo que é considerado como tipicamente político. Se no primeiro caso vincula-se a arte aos poderes institucionais, no segundo, é a potência do artista enquanto sujeito capaz de agir, que é privilegiada⁵⁹².

Já na quarta edição da revista, Willian Araújo, do Cineclube Mário Pedrosa⁵⁹³, tenta pensar o vídeo popular discutindo a noção de “coletivo”, uma das características mais presentes na forma de organização dos realizadores e articuladores do movimento. O autor acredita que o “movimento cineclubista e o Vídeo Popular são ótimas ferramentas estratégicas posto que ambos consistem intrinsecamente em pôr o mundo e as práticas sociais em debate. Para ele, “o termo Política, não designa coisas como qualquer tipo de governos sob qualquer forma de poder”. Assim, “a Política por excelência é a consequência da criação de um espaço público comum, onde os iguais se relacionam (...)”. Contudo, ele pontua que “não nascemos iguais; a igualdade é uma vitória a ser conquistada politicamente”. Em outras palavras, “uma coisa é viver sendo aceito como existente (...) outra coisa é ter voz – aqui é política”. Esta introdução é feita pelo autor para indicar que “repensar o termo Política abre espaço para refletirmos sobre o termo Coletivo”⁵⁹⁴.

Na concepção de Araújo, o coletivo é este espaço de debates e ações comuns, mas também de confiança e responsabilidade mútuas. Ele acredita que neste tipo de organização, “o senso de coletivo deve ser partilhado por todos, e isso não só para que se superem as paixões individuais, mas porque tal senso possui em seu DNA dois genes: o da confiança e o do comprometimento”. Para o autor, desta forma supera-se (ou poderíamos dizer, repensa-se?) “a lógica capitalista da divisão de trabalho, simplesmente porque ela se fará desnecessária”, pois “o que deve haver é uma sincronia harmonica e não uma dependência coletiva”.

⁵⁹² TAVARES, Luis Eduardo. “Arte e política no vídeo popular produzido hoje na cidade de SP” *In* COLETIVO DE VÍDEO POPULAR; REIS, 2009. págs. 23 a 26

⁵⁹³ Cineclube atuante no Departamento de História, da USP

⁵⁹⁴ ARAÚJO, Willian de Oliveira. “Pelo Coletivo.” págs. 4 e 5. *In* COLETIVO DE VÍDEO POPULAR; REIS, Vanessa (org.). *Revista do Vídeo Popular* (n. 4). São Paulo: Coletivo de Vídeo Popular, 2010. Em impresso e também disponível pelo site do coletivo, em http://videopopular.files.wordpress.com/2011/02/revista_video_popular_07_2010_final_p_net.pdf

Araújo se vale da relação com a divisão do trabalho para mostrar que na prática dos coletivos há uma vinculação outra de comprometimento que não está ligada à lógica laboral impositiva da empresa e de suas hierarquias. No coletivo, os sujeitos em liberdade se reúnem e podem (ou não) conseguir realizar algo a partir da relação de comprometimento e confiança (embora geralmente com muitas dificuldades, especialmente no que diz respeito à manutenção material). Mas, no tocante a este mesmo ponto, outra relação pode ser feita. Guy Debord, como vimos, aponta que nos conselhos operários “o sujeito proletário pode emergir de sua luta contra a contemplação”, pois “sua consciência é igual à sua organização prática que ela mesma se propôs”⁵⁹⁵. No modelo empresarial, repetido pelo cinema industrial, além da retirada da “mais-valia” do trabalho (quem trabalha não tem acesso integralmente ao valor do que produz), o poder de influir dentro do processo onde o sujeito atua, também é interdito. Na configuração ideal de um “coletivo” (assim como em conselhos e experiências de “auto-gestão”), a ação prática se torna igual ao sujeito político de decisão. Em outras palavras: quem atua e trabalha, também decide, a divisão de tarefas se relaciona diretamente ao direito de todos decidirem.

Benjamin, ao pensar sobre as práticas artísticas/culturais em “O autor como produtor”, lembra que “as relações sociais são condicionadas pelas condições de produção”⁵⁹⁶. As relações estabelecidas nos coletivos repensam modos de organização para a produção cinematográfica, ainda que no âmbito da política prefigurativa (um modo de agir no “agora”, que reflete e propõe o tipo de sociedade que desejam seus agentes no “vir-a-ser”). Contudo, mesmo reconhecendo as limitações de ordem objetiva enfrentadas por estas experiências em nossa sociedade, é importante reconhecer as questões trazidas por elas, que contestam diretamente os processos cinematográficos e relacionam, ao mesmo tempo, produção, política e cultura.

7.6- Arte, política e representação

A chamada “crise da representação” já se tornou lugar comum em discussões que envolvem tanto o campo da arte como o da política. Dentro das transformações artísticas,

⁵⁹⁵ DEBORD, 1997, pág. 83

⁵⁹⁶ BENJAMIN, 2012, pág. 131

especialmente no que se refere às experimentações estéticas, contesta-se a capacidade da arte poder representar, de fato, algo do mundo. Estas questões vêm marcando, cada dia mais, a crítica e a realização do documentário contemporâneo. Ao mesmo tempo, no campo político, a presença de um questionamento cada vez maior não só sobre a democracia representativa, mas também dos tradicionais grupos políticos, é grande em vários movimentos de luta social.

No documentário *Linha de Ação: crônicas urbanas- parte 2*⁵⁹⁷ (Rica Saito, Fábio Gonçalves e Flavio Galvão, 2012, 26 minutos), que faz parte dos circuitos de produção e exibição do vídeo popular e registra trabalhos de grupos artísticos da periferia, uma roda de conversa com o grupo teatral Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes mostra a visão de alguns integrantes sobre arte e política. Tiarajú, um dos artistas do projeto atuante na Zona Leste de São Paulo, expressa como a desilusão com grupos políticos e setores da esquerda levou muita gente a fazer arte na periferia:

A crise de representação política tá dada. Das pessoas não se sentirem mais representadas com os partidos políticos. Dos movimentos sociais estarem passando por uma crise, dos sindicatos estarem passando por uma crise, da democracia burguesa não oferecerem mais nada para a população. Esse vácuo, que se formou, e é polêmico o que eu vou falar, de certa forma empurrou muita gente da periferia pra começar a produzir arte e cultura. Muitos de nós, muitos! A nossa geração também começou a produzir muita arte e muita cultura, por dificuldade de se representar no campo político. Disso, a gente tem que pensar com muita concretude, como a gente tá dando vazão a essa produção artística-periférica (...) Por que a gente não pode cair num falseamento que só a gente fazendo arte e cultura a gente tá, de fato, fazendo uma política que vá, mudar as engrenagens.

Entre 2011 e 2012, muitos jovens ocuparam as praças, em diferentes países, lutando contra a miséria e o desemprego trazidos pelo capitalismo financeiro. As Jornadas de Junho no Brasil, de 2013, também levaram milhares de pessoas às ruas lutando pelo passe livre. Em protestos diferentes, contra o sistema capitalista e o poder político distanciado do Estado, não raro é percebido o grito: “eles não nos representam!”.

A palavra “representar” é importante tanto para o mundo da arte, da estética e da comunicação, como para o campo da política e das lutas sociais. Ao olhar algumas das

⁵⁹⁷ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ARUiglXvFho>

definições do *Dicionário Michaelis*⁵⁹⁸ e *Aurélio*⁵⁹⁹ para os verbetes “representar” e “representação”, podemos separar em dois conjuntos os conceitos atribuídos. Primeiramente, aqueles ligados à política, suas relações humanas, sociais e burocráticas. Chamaremos genericamente este conjunto de “política”. No segundo, pode-se separar os que se relacionam com as artes, os processos de linguagem, produção artística, expressão e significação. Denominaremos, também genericamente, este grupo com o nome de “linguagem”. Assim, temos:

Representação- “política”: “ser ministro ou embaixador de”; “ser mandatário ou procurador de”; “exercício do poder legislativo em nome da nação, por assembleias eleitas; “conjunto dos membros das câmaras políticas de um país democrático representativo”; “ato pelo qual alguém é legalmente autorizado a agir em nome de outrem”; “direito que cabe ao cidadão de se dirigir aos poderes públicos para reclamar contra abusos de autoridades e promover responsabilidade delas”; “aparato inerente a um cargo, ao estatus social”.

Representação- “linguagem”: “descrever, pintar, reproduzir a imagem de, retratar”; “aparecer numa outra forma, figurar como emblema ou símbolo de alguma coisa”; “desempenhar funções de ator”; “fazer ou tornar presente, mostrar à evidência, revelar”; “realização de uma cena, de um desenho ou de imagem que representa, reproduz ou simboliza um fato ou um objeto”; : “ser a imagem ou reprodução de”; “expor verbalmente ou por escrito, pintar, retratar”; “dar ares, fingir-se, fazer-se”; “figurar como símbolo”; “reprodução daquilo que se pensa”; “o conjunto de representantes que atuam, em geral, de maneira coordenada”; “conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela memória, pela imaginação ou pelo pensamento”.

⁵⁹⁸ WEISZFLOG, Walter *Dicionário Michaelis da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2006. págs. 1821 e 1822

⁵⁹⁹ HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Mini-dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. pág. 400

Além destes já citados, podemos apontar um outro significado presente: “estar em lugar de”. Este conceito para “representar” pode dizer respeito tanto à linguagem, como para a política. Encaixemos ele num conjunto interseção.

O caso interseccional acima sintetiza a maioria dos conceitos sobre “representar” e “representação”. Em termos políticos, o conteúdo da verbetes converge para o sentido de “procuração”, do sujeito que representa outro em termos civis e democráticos. O advogado precisaria representar o cliente e o deputado recebe o voto para representar o eleitorado. A exceção está em “direito que cabe ao cidadão de se dirigir aos poderes públicos para reclamar contra abusos de autoridades e promover responsabilidade delas”. Da mesma forma, “aparecer numa outra forma, figurar como emblema ou símbolo de alguma coisa” mostra a representação, na linguagem, de “representar” algo que está ausente.

A ideia de representação política moderna é fruto das ideias provenientes do Iluminismo, da Revolução Francesa, Inglesa e da Independência Norte-Americana, que consolidaram a ideia de democracia representativa, além de outras transformações que chegaram mais tardiamente nos demais países. Habermas explica as diferenças para o antigo regime, baseado no poder aristocrático: lá, “o príncipe e seus terra-tenentes ‘são’ o país, ao invés de simplesmente colocar-se em lugar dele, eles só podem representar num sentido específico: eles representam a sua dominação”. Ao invés de o fazer *pelo* povo, fazem-no *perante* o povo.”⁶⁰⁰ Ao analisar a ascensão da burguesia e o fim do antigo regime, Habermas observa o surgimento de uma “esfera pública” de discussões, comunicação e debate público descolada do Estado. Da mesma forma, quando concebe-se a ideia de que existe um Estado separado de uma figura humana (lembramos de “O Estado sou eu” de Luís XIV) há a necessidade de representação e a organização nos três poderes que conhecemos até hoje.

Raymond Williams lembra que “*represent*” surgiu na língua inglesa durante o século XIV, época onde já existia o termo “*present*” (“tornar presente”). Em 1643, Charles I, da Inglaterra descreveu o Parlamento como o “corpo representativo do reino”.

⁶⁰⁰ HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. pág 20

Para Williams, ali o sentido “era o de que o reino estava presente, simbolizado, e não o sentido posterior de que os membros do Parlamento ‘atuavam em nome das opiniões de seus eleitores’”, significado este que teria surgido posteriormente, entre o final do século XVII e o início do século XVIII. No campo das artes, o autor ressalta que o termo também teve um “desenvolvimento igualmente complexo”, que passou tanto pelo caminho da representação “realista” e mimética, como pela aproximação com o sentido de “simbólico”⁶⁰¹.

Contudo, hoje, está presente no discurso de diferentes movimentos sociais a crítica à simples delegação de poder a um deputado, prefeito ou presidente, dentro de uma busca pela participação popular nas decisões políticas e, em alguns casos, a luta por uma “democracia direta” ou pelo “poder popular”. Assim, a pessoa que trabalha, age, vive no mundo, teria direitos de decidir sobre ele, sobre o sistema político e econômico do qual é um dos artífices. Neste contexto, “representação” não pode mais ser compreendida como “substituição de um ausente”. Ou ela é substituída por outro conceito, ou é resignificada.

No campo artístico mais radical, deixar de representar vem sendo uma obsessão, desde as vanguardas. Numa espécie de “pulsão de morte”, que passa pelo abstracionismo e a arte conceitual, não apenas o referente material busca ser superado, como a própria arte em si passa por uma desconstrução.

Embora não esteja no campo cinematográfico, um caso bem simbólico para pensarmos as crises representacionais ocorreu na Bienal de Arte de São Paulo, no ano de 2010. A curadoria resolveu colocar um dos andares do prédio com paredes totalmente vazias com objetivo, aparentemente, de repensar o estado da arte atual, com seus dilemas. As paredes foram atacadas por dois grupos de pichadores chamados “Susto 4” e “Secretos”, que cobriram as paredes brancas com o “pixo”, a manifestação mais marginal e incômoda da chamada *street art*. De um lado, tínhamos o vazio de uma geração que sugere o fim da história, da arte, a falta da perspectiva sobre representar e a insistência na vontade de dizer que “não temos nada a dizer”. Do outro, um grupo que invade espaços, burla leis, intervêm no espaço urbano e grita artisticamente: “já que vocês não sabem o

⁶⁰¹ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. págs. 354 a 356

que dizer e deixaram um espaço vazio, nós o completamos.” Este evento é bastante representativo de embates da atualidade. O grupo de pichadores é apenas parte de uma ofensiva operada por diferentes sujeitos dentro da luta no campo do visível na cidade e na sociedade como um todo. Compreender estes processos é tentar captar imagens de uma luta, de um confronto produtor de sentidos.

Julio García Espinosa, ao falar da arte contemporânea em “*Por un cine imperfecto*”, afirma que ela não deveria defender o valor da artista como trabalhador especializado, mas sim aceitar o sentido mais radical de suas contestações, rumo ao desaparecimento da arte e do artista. Propõe, em seu “cinema imperfeito”, uma “*poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidar-se, desaparecer como tal*”. Contudo, diferente do caminho niilista geralmente associado a esta perspectiva, defende o seu contrário: “*El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.*”⁶⁰² Para Espinosa, isso significa acabar com as barreiras da especialização e elitização da arte. Podemos pensar, também, numa arte que se torna política não apenas em suas tematizações, mas que conecta diretamente com a vida, com o espaço, com as dinâmicas sociais, como parte de um campo de significações e construções do real. Neste sentido, ela não diz respeito a um ausente, não se aproxima mais ou menos de algo, que fala do “outro” ou se “auto-representa”. É a própria ação dos sujeitos nas ruas, nas paredes e nas telas de um filme que, antes de se referirem a algo ausente, se inserem nos próprios processos, aproximando, deste jeito a crítica da representação na linguagem e na política.

7.7- Videolência, Cinescadão e o repórter

Dentro destas percepções expostas acima, o documentário guarda alguns aspectos importantes em sua técnica e linguagem. Na imagem-câmera, o corpo não pode delegar a representação a outro. O sujeito não se “representa”, ele se “apresenta” ou “re-apresenta” (como afirma Nichols). Nem, tampouco, a imagem reconstrói pictorialmente algo externo a ela, como nas artes plásticas. A autoria do realizador enquadra, monta e escolhe. Mas o faz a partir de sujeitos pré-existentes à câmera. O filme relaciona, dialeticamente, a visão do diretor com as expressões do mundo. Portanto, o sujeito filmado no documentário não

⁶⁰² ESPINOSA, Julio García. “Por un cine imperfecto”. In *Revista Universitária do Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)*.

é um “personagem”, como na ficção, mas tampouco é um “eu” em essência. Ele é, por outro lado, a sua própria ação diante da câmera.

Mas, ao mesmo tempo em que existe a construção de sentido neste embate entre o aparelho e o corpo, a câmera se abre para um campo de significações do real. Tal como o poeta que perde a “auréola”, a autoria documentarista registra algo que não é uma *mise-en-scène* meticulosamente construída e sim a organização consciente de elementos já dados pelo real. Desta feita, o instante filmico congela um campo de embates, movimentos e devires. E, a partir deste material, desta “interrupção” no fluxo da história, os elementos da imagem dialética podem ser compreendidos em sua multidimensionalidade, “em relação”, nos seus choques, contradições e sínteses.

As análises sobre a representação no documentário contemporâneo possuem evidente influência da crise representacional ocorrida também na política. Contudo, esta aproximação geralmente se dá na supervalorização da “auto-representação” “genuína”, de sujeitos considerados marginais nos processos audiovisuais, negligenciando a possibilidade da imagem como campo aberto na disputa e construção de sentidos.

Uma forma de trabalhar estas questões acima é através da observação de algumas sequências de documentários do vídeo popular. Estes filmes, muitas vezes, se inserem nos conflitos do mundo histórico, em embates de expressões e interesses, na luta de classes, nas relações de poder, nas subjetivações individuais e coletivas, nos enfrentamentos de sentido na cidade e no campo. A câmera, neste contexto, se vê impossibilitada de qualquer pretensão de distanciamento. Ela está, ao contrário, inserida no conflito, sendo afetada por ele, com resultados evidentes no filme produzido a partir disto. O embate não é apenas de corpos no espaço, mas também de formas expressivas e construções de sentido.

Partindo de uma sequência do filme *Videolência*, retiraremos pontos para reflexão que dizem respeito aos elementos em conflito dentro dos planos (e entre eles), ao filme em questão e seu tema, que traz contribuições importantes para o debate sobre o vídeo popular.

*Videolência*⁶⁰³ é um filme de 2009 (58 minutos), realizado pelo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA). O coletivo, que faz parte do Coletivo de Vídeo Popular, é formado por jovens das regiões do Parque Santo Antônio e do Taboão da Serra⁶⁰⁴, mas atua em diferentes pontos da cidade de São Paulo. Entre suas ações está a realização de vídeos, trabalhos em fotografia, a organização de uma videoteca popular, a curadoria do Festival Cinema de Várzea (sobre futebol nas comunidades) e a formação de um circuito de exibição do grupo. Seus integrantes também costumam participar de debates e fazer reflexões críticas que envolvem o movimento audiovisual onde se inserem, em locais como a *Revista do Vídeo Popular*, o que pode ser visto nos textos do realizador Daniel Fagundes e no já citado texto de Fernando Solidade (“Produzimos imagens, mas e o imaginário?!”).

Videolência é um documentário que faz um panorama da produção do vídeo popular em São Paulo (com alguns trechos sobre o movimento no Rio de Janeiro), mostrando os coletivos e entrevistando seus membros, que levantam questões sobre seus trabalhos e sobre o movimento como um todo. Os grupos participantes são o Cinescadão, o CineBecos, o Filmagens Periféricas, a Brigada de Audiovisual da Via Campesina, o Cinema Nosso e o Coletivo Artemanha. Mesmo sem ouvirmos as perguntas no filme, pode-se inferir quatro eixos centrais nas falas dos entrevistados, organizados mais ou menos em proximidade na edição. Eles respondem, principalmente, às questões: Qual é a origem do coletivo? O que é a periferia? Como é a produção audiovisual e cultural da periferia? Como conseguir se manter no trabalho audiovisual? Junto a estes procedimentos o filme faz, também, uma reflexão imagética e sonora sobre as representações da periferia no cinema e nas mídias comerciais e a associação geralmente feita destas regiões com a violência.

Uma das sequências do documentário que sintetizam muitas das questões apresentadas é a que mostra a visita de uma equipe de TV ao Cinescadão, no bairro Jardim Peri Novo, em São Paulo. O projeto Cinescadão consistia no que seus integrantes chamam de “ocupações audiovisuais”⁶⁰⁵, que reunia atividades de música (*rap*), grafite e

⁶⁰³ Este e outros filmes do NCA estão disponíveis em seus site, no endereço <http://ncanarede.blogspot.com.br/search/label/Arquivo%20de%20v%C3%ADdeos>

⁶⁰⁴ ADERALDO, 2013, pág. 277

⁶⁰⁵ *Ibidem*, pág. 95

exibição de filmes, com grande presença de crianças e localizado numa viela da comunidade, ponto de entrecruzamento dos moradores. Num dos trechos de *Videolência* dois dos organizadores, Flávio Galvão e Cezar Sotaque contam como começou e se desenvolveu o Cinescadão:

(Flávio)- Dificuldade de mobilidade do equipamento.... Dificuldade de transportar ele.... O Cezão falou: olha, tem um escadão ao lado da minha casa e uma área lá na casa do Rolinha, que dá pra gente fazer esta atividade. E aí a gente pensou a começar a pensar o que seria esta atividade. Grafite Go, som CaGêBe (grupo de *rap*) tavam lá há nove anos. As letras trazem uma série de imagens do bairro. Uma história do bairro. E a gente faz um trabalho de vídeo registrando uma série de temas que são parecidos. A gente já trabalhava junto um ano. Daí surgiu o projeto Imagens Peri-féricas.

(Cezar)- O objetivo é dar alternativa pra juventude e pras pessoas que nunca viram isso terem acesso. Por que é maior difícil mano! Se você perguntar ali, onde é que tem um telão esticado, uma exibição de curtas-metragens. Mano, se você perguntar o que é curta-metragem.. hoje eles vão saber o que é, mas no ano passado se pá não. ‘O que é curta-metragem?’ O que é média-metragem?

Uma das sequências de *Videolência* mostrando as atividades no Cinescadão registra a chegada de uma equipe da TV Record para cobrir o projeto. A sequência se inicia com a câmera entrando no lugar onde é realizada a exibição. A legenda, então, mostra: “O dia em que a Record visitou o Cinescadão”. A câmera chega até Flávio, a pessoa que está falando, um dos responsáveis pelo Cinescadão, que faz as apresentações da sessão. Uma mão, então, aparece no quadro, cutucando Flávio. Vemos o repórter chamado Gustavo que aponta, gesticula e dá orientações, junto a uma câmera profissional, posicionada num tripé. O jornalista da Record se direciona tanto para Flávio, como para o cinegrafista das imagens que nós estamos assistindo no documentário *Videolência*, que é um realizador do coletivo NCA. Como o som não é perfeitamente audível, vemos a legenda “Ei irmãozinho, dá pra você ficar pegando ele nesse plano aqui... Eu pego você e ele.” Eis que o documentarista que filma, responde (só ouvimos a sua voz): “Não, a gente vai ficar onde a gente quiser mano!”

Depois de todas as interrupções, Flávio, do Cinescadão, volta a falar que já vão partir para o filme. O escuro do espaço de exibição é cortado por um brilho intenso, vindo do equipamento de iluminação da Record. Há um corte para Gustavo, anunciado na legenda como representante da Rede Record de Televisão, que fala:

A gente vai fazer um trabalho mostrando crianças que estão aprendendo a trabalhar com audiovisual, montando documentários sobre a realidade da própria comunidade, resgatando a origem, a história. E isso é o mais importante, a história das pessoas. E jornalismo é isso. Jornalismo é contar história. E a gente tá aqui pra isso . Pra contar a história do que vocês estão fazendo. Obrigado.

Flávio, do Cinescadão, depois de aguardar a fala do repórter, pega o microfone e pergunta:

Uma preocupação nossa e isso foi passado pra você na primeira ligação que eu recebi, a proposta que eu recebi era fazer uma matéria ligada ao tema tráfico. E a gente discutiu bastante e eu coloquei isso pra você. Se algum momento tiver este entrando nessa matéria, que a gente se recusa a tá passando neste tipo de trabalho. Então a gente pode ter essa confiança aí?”

O representante do Cinescadão passa o microfone para o jornalista. E ele responde: “Eu entendo o seu receio, a sua restrição, mas a minha ideia quando fui falar a minha ideia era fazer outra matéria. Tem nada a vez com o tráfico. Portanto, isso não é verdade”, seguido por Flávio: “É isso aí... Sempre tem umas mentirinhas que chegam pra gente. Mas com o exercício, com a reflexão a gente vai limpando ela do caminho”.

A exibição é seguida por um grupo de música e depois para Gustavo, da Record, que volta a dar orientações do que gostaria de filmar em sua reportagem. Ao entrevistar Flávio, pergunta: “Como a comunidade se vê na tela?” O repórter, por causa do movimento que acontece durante a sessão, especialmente das várias crianças presentes reclama, dizendo que não dá pra ficar parando toda hora. Uma confusão se instaura por causa do *set light* da equipe, que atrapalha o andamento do Cinescadão. Já com o local iluminado pela equipe da Record, o tumulto se dá pela composição do plano. Flávio quer aparecer na reportagem junto de outros participantes do Cinescadão. Já o repórter da TV gostaria que Flávio aparecesse sozinho. Eles discutem durante um tempo e Gustavo acaba conseguindo o que quer.

Depois de um *Fade out*, mostra-se um último plano com as imagens do câmara da Record, registrando a sessão. Entra, então, a *voz off* de Flávio, que posteriormente aparece dando a entrevista, num local escuro:

É tudo muito rápido. Foi ontem, a gente conversou na Favela do Sapo e eu questioneei ele assim: ‘que história você vai contar?’. Em quatro dias? O que vocês querem recortar? Ele puxou, assim, que tem alguns temas transversais, que ele vai discutir a questão da vulnerabilidade social na região. A gente disse pra ele e pontuou: ‘Esperamos que esse tema não seja o tráfico’. Nós não queremos relacionar o nosso trabalho nessa discussão.” Porque nós trabalhamos aqui, nós sabemos que se tiver uma questão de fazer o enfrentamento dessa questão, ela se dá a longo prazo e por outros caminhos. Não é a TV Record, SBT e a mídia corporativa como um todo, que a gente sabe que tá aí, que vai cuidar disso. Os caras têm um interesse espetacular no sentido mais problemático que a gente puder imaginar. É uma coisa muito louca! Nós também fazemos espetáculo né? Mas a gente pode pensar isso como o Cristian Metz diz na *Significação do cinema*. ...Que o espetáculo é um acontecimento visual que acontece para um público espectador. Então um ritual pode ser um espetáculo. Então esse é o nosso ritual audiovisual que não tem a ver com a proposta de jornalismo televisivo, por exemplo, da Record.

Ao final, surge uma legenda, que informa:

A reportagem do programa Domingo Espetacular passada anteriormente até o corte final de edição deste vídeo não havia ido ao ar, na data combinada a emissora decidiu divulgar imagens da enchente em Santa Catarina.

Há, nesta sequência do documentário *Videolência*, três grupos presentes, produzindo, ou buscando produzir sentido. Em primeiro lugar, o próprio Cinescadão, em seu “ritual” audiovisual. O uso do termo ritual remete a algumas das características relacionadas à arte cinematográfica, desde as suas origens. Diferente da relação estabelecida com a tela de TV ou de computador, o cinema é um evento, onde as pessoas saem de casa e se reúnem num local específico, compartilhando uma experiência. No cinema militante e no vídeo popular, o momento da exibição geralmente insere-se num espaço de debates, cineclubes, universidades, formações políticas, praças, campinhos, ocupações, projeções em intervenções urbanas e protestos. No caso do Cinescadão, o local é ainda um palco de outras ações culturais, onde o cinema transcende a bidimensionalidade da tela. A ocupação do espaço relaciona uma ação política que vai além do tema do filme, contestando o cinema em sua própria lógica de produção. Como afirma Guilherme Aderaldo, em sua pesquisa sobre o projeto,...

... é por meio dessas ‘ocupações audiovisuais’ que um conjunto complexo de relações com o espaço passa a ser redefinido, possibilitando a modificação de

certos códigos de pertencimento ao universo urbano. (...) Assim, é possível dizer que em seus eventos o coletivo ritualiza um tipo de integração comumente negada por parte do Estado, bem como das entidades assistenciais locais (...) uma vez que a noção de ‘periferia’ deixa de ser vista como um simples espaço marcado pela carência para se constituir como o lócus de fabricação da própria cidade⁶⁰⁶.

O segundo grupo produtor de sentido é a equipe da Record, presente ao tentar fazer uma reportagem sobre o Cinescadão. Seu universo discursivo e seu lugar de fala se diferem daqueles pertencentes ao coletivo que busca retratar. Como é de praxe no fazer jornalístico televisivo, há uma pauta bem determinada, pouco tempo para ser concluída, assim como imagens ideais dentro de um padrão de qualidade e de expectativa. Estas diferenças estão no embate entre as falas do jornalista Gustavo e Flávio Galvão, do Cinescadão. Na fala mostrada do filme, a intenção da reportagem é a auto-representação das crianças da comunidade: “A gente vai fazer um trabalho mostrando crianças que estão aprendendo a trabalhar com audiovisual, montando documentários sobre a realidade da própria comunidade (...)”, discurso que se difere do que Flávio relata sobre as conversas anteriores. Segundo o que diz o integrante do Cinescadão, que faz, de público, questionamentos à equipe de TV, havia uma conversa inicial de relacionar a matéria com o tema do tráfico.

Entretanto, os conflitos mais acentuados que vemos nesta parte de *Videolência* não estão nas falas, mas na construção da *mise-en-scène* da reportagem. Além da composição e enquadramento, onde discute-se se Flávio deveria ou não aparecer sozinho, a iluminação, paradoxalmente, gera um apagão em meio ao “ritual audiovisual”, produzindo interferência. O local, com a luz precária comum às regiões periféricas, contrasta-se com a imagem sem ruídos, buscada pelo padrão televisivo.

Por fim, o terceiro grupo produtor de sentido está na própria imagem que assistimos, pela câmera dos integrantes do coletivo NCA, realizador de *Videolência*. Está claro que o filme não tem qualquer pretensão de imparcialidade, o que é característico no cinema militante e no audiovisual popular. O documentário referido é a produção de um coletivo de vídeo popular sobre outros coletivos, se constituindo, de certa forma, como um filme-manifesto do movimento. Portanto, o seu ponto de vista coincide com o do

⁶⁰⁶ *Ibidem*, págs. 95 e 96

próprio Cinescadão e se choca com o da Record. O registro feito pelo NCA difere-se daquele pretendido pela TV. Enquanto o da TV é feito com uma forte iluminação artificial e uma câmera grande, o do NCA é realizado com uma câmera na mão, sem luz, que capta o escuro do “ritual audiovisual”. Contudo, enquanto a tentativa de enunciação da equipe televisiva é vista pelas lentes do coletivo, a enunciação do NCA fala através das imagens do seu próprio documentário.

Em dado momento, ouvimos a voz do cinegrafista de *Videolência*, mostrando a contrariedade em relação a uma recomendação feita pela Record para se posicionar de modo a não atrapalhar o andamento da reportagem. Embora a presença dos realizadores esteja revelada apenas num breve momento, na referida sequência, a câmera aparece como personagem em outros trechos do documentário. Esta presença está mais clara no primeiro plano de *Videolência*. Lá, depois de aparecer uma tela preta com caracteres anunciando que trata-se de uma “produção coletiva” e indicando os coletivos registrados pelo filme, como “elenco”, o plano se abre com as imagens de uma câmera abandonada no chão. O aparelho registra o debate de dois membros do coletivo (encenada) sobre a melhor forma de filmar um plano, de cima de uma laje com vista para a comunidade, onde estão presentes. Eles então percebem que a câmera está ligada, discutem brevemente, pegam o equipamento e apontam para as ruas, que vemos no filme. O ponto de vista, em toda esta parte inicial, é o da câmera. Nas primeiras imagens ela está sozinha, sem alguém que a segure. A discussão dos dois realizadores se dá, nesta introdução, no campo mais técnico, o que vai ganhando, durante o filme, elementos conceituais sobre as imagens da periferia, construídos filmicamente.

A primeira parte de *Videolência* se encerra com um plano geral da rua de uma comunidade periférica, onde se houve sons inseridos na montagem, que remetem à mídia comercial. O debate entre os autores-personagens sobre como filmar mostra uma incerteza sobre a melhor forma de representação/significação em relação à periferia. Esta escolha é uma dúvida que perpassa todo o filme. Mas, se a representação não é uma certeza, mas uma pergunta, está claro, por outro lado, o que eles desejam contestar: os enfoques dados pela grande mídia, pelo cinema nacional mais conhecido e outros meios tidos como hegemônicos. Na sequência da reportagem da Record no Cinescadão, esta crítica se dá através de alguns planos-sequências, no desenrolar dos conflitos de sentido,

em corpo presente de um campo de linhas de força dentro da “unidade filmica”, no interior dos planos. Ao mostrar os modos de fazer do telejornalismo, o NCA opera como uma câmera reversa ou uma contra-imagem, à semelhança do que tem feito movimentos sociais em protestos e situações de repressão com uso de novas tecnologias como as dos celulares. Mas também tenta evidenciar e desmontar um tipo de gramática audiovisual. Assim, o tema da linguagem, exposto já no começo de *Videolência*, é problematizado na raiz do acontecimento.

7.8- Uma poética para o vídeo popular

O NCA, através de seu filme, busca provocar discussões sobre as representações da periferia. Ele o faz, a partir de uma série de procedimentos, além dos que já mencionamos. O que predomina no documentário são as entrevistas com realizadores dos coletivos de vídeo popular, que contam a origem dos grupos expondo, também, os problemas, as perspectivas e as opiniões sobre as representações do periférico. Mas, também, se vale da montagem, que combina uma série de signos de sons e imagens que remetem aos assuntos da violência, da periferia e da cultura de massa, junto à utilização da poesia, imagens documentais e pequenas encenações. São rápidos ensaios audiovisuais, entre as entrevistas, buscando refletir sobre as temáticas propostas.

O primeiro destes ensaios se dá parte inicial do filme. Logo depois da introdução, com a discussão sobre como filmar que já mencionamos, vemos as imagens de uma câmera que percorre as ruas, becos e vielas de uma periferia, não identificada. São registradas imagens de crianças jogando futebol e “bafo” (com a câmera à altura do chão), de um menino tocando uma mini-bateria, chegando até uma TV, localizada em uma das casas. Na banda sonora, misturam-se os sons de programas televisivos, de futebol, dos apresentadores Datena e Faustão, com a trilha musical de uma cítara e dos sons da mini-bateria.

No segundo momento, há novamente as imagens da câmera passeando pelas ruas, de forma semelhante ao primeiro ensaio, mas agora editadas em paralelo a uma roda de samba, que ouvimos como trilha. Na banda sonora, também ouve-se, em voz *over*, o poema *Faltei ao serviço*⁶⁰⁷, recitado na íntegra por Serginho Poeta, que é seu autor. A

⁶⁰⁷ O poema também está na íntegra em <http://www.perfilnet.com.br/serginhopoeta/faltei.html>

obra fala sobre o trabalho, o samba e a boemia, a família, a situação social e a comunidade, como nestes trechos:

(...) Nesses tantos anos/ Trabalhei pra caramba, Será que não tenho o direito de passar uma noite no samba?

Dizem, por aí/ Que a boemia atrapalha o trabalho/ Mas por que não dizer o contrário? (...)

(...) Nem tinha reparado./ Como o moleque cresceu/Daqui a pouco Tá até maior que eu

Queria ter mais tempo/ Para cuidar que ele/ Ande sempre no trilho/ Mas se dou duro/ O dia inteiro/ É para que o filho/ Do meu patrão/ Não seja também O patrão do meu filho

Meu barraco é o mais alto/ O mais longe do asfalto/ O mais perto do céu/ Isso não é nenhum sacrilégio/ Aliás é até um privilégio:/ -Daqui de cima dá pra ver tudo:/ O sino da igreja/ O quintal da Dona Eurica/ Mãe do Zeca Cabeçudo/ Que lava roupa pra gente rica/ E não é pouca/ E não reclama, apesar da canseira/ E enquanto esfrega/ Vai cantando/ Aqueles cantos de lavadeira (...)

O movimento cultural envolvendo a poesia, muito impulsionado pelo aparecimento de vários saraus em São Paulo, pelas editoras independentes e outros projetos, se reflete no movimento de vídeo popular. Parte do circuito de exibição do NCA é feito no Cinema na Laje, projeto de exibição vinculado ao Sarau da Cooperifa, na região do Piraporinha. Em relação aos filmes, os poemas, juto às imagens, fazem uma reflexão sobre o espaço urbano, sobre a periferia, a cultura e o caldeirão de subjetividades. *Imagens Peri-Féricas*⁶⁰⁸ (2009, 20 minutos) realizado pelo FABCINE-Fábrica de Cinema, Cinescadão e Temporal Filmes (o nome é um trocadilho com a região do “Peri”), mostra o desenvolvimento do trabalho ligado à “ocupação audiovisual” pelo Cinescadão. Em seus créditos iniciais, anuncia o vídeo popular como um quinto elemento do hip-hop, compondo o “painel artístico da periferia”, “ferramenta de conscientização e comunicação dos valores que fazem parte desta cultura”. Na abertura do documentário, um *fade-in* mistura-se às sombras das nuvens, abrindo aos poucos um

⁶⁰⁸ Disponível em 1- https://www.youtube.com/watch?v=ljH9u_4xR_g e 2- https://www.youtube.com/watch?v=X0Q4bd_KxhM

plano geral que revela as imagens cinzentas de prédios na capital paulista. Neste momento, ouvimos a narração poética, feita por Flávio Galvão, do Cinescadão:

Hei São Paulo!/Onde estão as suas cores?/Nasceu de um imaginário/vertical monocromático/cresceu pesada/esmagou raízes/tornou-se selva de pedra./ Mas das bordas da pavimentação/ depois do asfalto/ talvez suas raízes/ retornem à terra/ e nos becos, nas vielas/ onde a cidade/ se fabrica floresçam imagens periféricas

Na sequência do poema já vemos imagens do Cinescadão e o depoimento de Shirley Casa Verde, uma das organizadoras, em voz *over*, explicando sobre o projeto.

Ao falar sobre esta parte de *Imagens Peri-Féricas*, Guilherme Aderaldo analisa:

No vídeo e no discurso provocativo de abertura, temos a nítida impressão de que não é a favela que está contida na representação hegemônica (administrativa) da cidade, mas, justamente ao contrário, a “cidade” (agora representada relacionalmente) que parece brotar da favela que, não por acaso, aparece no discurso de abertura do filme sob a metáfora das raízes que sustentam o peso do grosso concreto urbano⁶⁰⁹.

A reflexão sobre o espaço urbano, seu cotidiano, seus imaginários e as suas lutas é algo que aparece como característica desta poética na cidade de São Paulo. A periferia, nos filmes, nos poemas e em outros textos e produções artísticas periféricas/populares é, ora negada como rótulo e ora resignificada, em seus sentidos múltiplos e potências criativas, de resistência e crítica.

Outro filme que se vale de uma voz poética é a vídeo-poesia *Cuidado com o espaço entre o sonho e a realidade* (2010, 1min.48seg.) de Daniel Fagundes, também do NCA (de *Videolência*). Realizado com uma câmera de celular, em preto-e-branco, o micro-curta registra imagens do cotidiano de um trem lotado, além de mostrar a cidade, vista pela janela do meio de transporte. Junto a estes planos aparece a narração do próprio realizador, que também é visto em meio ao meio à aglomeração, por alguns segundos do filme. Fagundes é também poeta, tendo lançado o livro *Lágrima Terra* em co-autoria com André Luiz Pereira, pela independente Edições Toró. No curta, a sua voz, junto à trilha da música *Aboio*, do Quinteto Armorial, recita o poema:

⁶⁰⁹ ADERALDO, 2013, pág. 99

De cabeça pra baixo/ as árvores, os prédios, a vida!/ Toda forma refletida no cinza metálico do rio/ ganha outra dimensão./

O cheiro forte, o cheiro de morte, que percorre/ o caminho que leva o trabalhador pra penitência./ A ausência de sentido, a improvável mudança, o fone no ouvido, a distância./a distância../

As mesmas pessoas no vagão, as mesmas que vejo cotidianamente, mas nunca conversei, cada um no seu mundo essa é a lei./ Ouço as mesmas palavras de ordem: Não fique na região das portas!/ Não Fume!/ Não coloque os pés nos assentos!/ Cuidado com o espaço entre o trem e plataforma! /

A massa se desloca acelerada, o atraso, a porta fechada,/ o corpo cansado, o tempo, o atual momento,/ o nada que reinvento todo dia./

A alegria de final de semana, de fim de mês/ a repetição de tudo mesmo que de forma diferente/ sigo assim a jogar sementes no asfalto... desesperadamente!

O autor faz, em *Cuidado com o espaço...* algo semelhante a um texto seu publicado na primeira edição da *Revista do Vídeo Popular*, chamado “A auto-representação do personagem”⁶¹⁰. Lá, ele misturava uma crônica de observação de jovens com celulares dentro do ônibus lotado, com um ensaio sobre as novas tecnologias, as auto-imagens, o consumo e as potencialidades dos novos meios para a produção do vídeo popular. O celular, que está como referência no texto, é o instrumento utilizado no curta. O tema do transporte e da mobilidade urbana, que levou multidões às ruas em 2013, é o que conecta várias realidades, lutas e espaços. No filme de Daniel Fagundes, a abordagem sobre os conflitos da cidade olha para os anônimos que enfrentam juntos, mas sem se conhecer, as agruras do cotidiano. Ao mesmo tempo, como pode ser visto no poema da narração, ao mesmo tempo em que as pessoas passam pela situação difícil do dia-a-dia, eles se submetem às imposições do sistema vivido, metaforizada pelos avisos de segurança nas estações de trem. No entanto, o título da vídeo-poesia (que não aparece no texto narrado), sugere o espaço entre o sonho e a realidade, no lugar “do espaço entre o vão e a plataforma”. Estas palavras juntam-se às imagens dos anônimos, que “saltam” de seu anonimato para uma potência possível, onde o poeta-cineasta diz semear

⁶¹⁰ FAGUNDES, Daniel. “A auto-representação do personagem”. In NCA; VICENTE, Wilq (org.). *Video Popular: uma forma que pensa* (Revista do Vídeo Popular n.1). São Paulo, 2008. Também publicado no site do NCA, em <http://ncanarede.blogspot.com.br/2008/05/auto-representao-do-personagem.html>

“sementes no asfalto” (uma provável referência ao poema de Drummond *A flor e a náusea*).

Mas, voltemos à *Videolência*. Os temas trabalhados pelo coletivo NCA, relativos às representações da periferia, estão no trecho com a reportagem da Record, no Cinescadão. Mas, nesta sequência, o conflito é captado, principalmente, no interior dos planos. Já nos ensaios visuais, inseridos entre as entrevistas do documentário, os contrastes, choques e justaposições são construídos na edição e na realização de encenações. Se a poesia narrada participa deste e de outras obras do vídeo popular há, nestes trechos, a tentativa de produção de uma poética visual que discute os temas das obras, elemento especialmente presente em *Videolência*.

Junto aos créditos finais do filme, o NCA indica estas partes mais experimentais com o nome de “ficções”, assim separados:

Ficção 1 “Esqueci a câmera ligada”- O já mencionado início, onde dois integrantes do NCA discutem a melhor forma de filmar e percebem que a câmera está ligada. Seguem, depois, imagens de ruas de uma região periférica, com sons da mídia televisiva.

Ficção 2 “Faltei ao serviço”- Também já citado, mostra semelhante “passeio” pelas ruas, com o poema “Faltei ao serviço” na narração, junto às imagens e a trilha musical de uma roda de samba.

Ficção 3 “Brincando de Bope”- Este trecho começa com a frase narrada: “A periferia vai muito além destes becos”. A sequência segue mostrando crianças com armas de brinquedo, feitas com sucata, simulando cenas do crime e da violência policial ao percorrer as ruas do bairro. A câmera vai acompanhando os jovens e se movimenta rapidamente, em alguns momentos tremida, como nos programas policiais e em outros planos ela é “subjativa”, com a mira da arma na frente da lente, simulando os *games* de tiro em “primeira pessoa”. Na banda sonora, sons de tiros, uma montagem musical com várias músicas de tensão e trechos sonoros do filme *Cidade de Deus*, de José Padilha.

Ficção 4 “TV de fogo e exibição na rua”- Nesta, que é a mais literal delas, uma TV é assistida num local escuro, quando uma pessoa, que não vemos, joga álcool e fogo. A câmera, então, se desloca até uma exibição noturna, ao ar livre. No momento em que a televisão é queimada, ouve-se a trilha de uma música mais pesada, com sons perturbadores de gritos.

Ficção 5 “Escola vigia”- A imagem de uma câmera de segurança, fixa e com uma indicação de “rec” em vermelho filma o portão de uma escola. Em *off*, duas crianças comentam ironicamente a vigilância, fazendo referências à polícia e ao *Big Brother*. Logo depois, elas entram em quadro, tocam o portão para entrar na escola, mas sem sucesso, devido ao atraso e à negação da inspetora.

No seu texto “Produzimos imagens, mas e o imaginários?!” , Fernando Solidade, um dos realizadores do NCA e de *Videolência*, afirma que gostaria de produzir “a imagem-enigma, que como estética tivesse a possibilidade de produzir questionamento, o pensamento como princípio primeiro” e “a imagem-fragmento, que longe de produzir a verdade, produza dúvidas, questionamentos, que reclame a cada indivíduo sua interpretação do “mundo”. O texto foi publicado na primeira edição da *Revista do Vídeo Popular*, escrita pelo NCA junto a Wilq Vicente, do Nossa Tela, e ganhou o nome de *Vídeo Popular: uma forma que pensa*. A revista foi publicada em 2008, ano em que as imagens de *Videolência* foram captadas (foi finalizado em 2009). Foi a época, também, da formação do Coletivo de Vídeo Popular e de muitos debates em torno do movimento. O documentário do NCA, de certa forma, reflete esta procura por identidade, que vemos em vários dos filmes e textos dos coletivos participantes. Em “Produzimos imagens, mas e o imaginários?!” , Solidade nega o conformismo de se limitar à auto-representação, de se bastar como periférico produzindo sobre si, clamando por outro lado, por uma estética própria, que produza pensamento e seja “parte constitutiva do que pauta a necessidade de mudança”. Dentro deste contexto, *Videolência* é uma reflexão crítica sobre as representações hegemônicas, mas também é uma busca estética, discursiva e identitária de todo um movimento. Uma “forma” que produz relações diferentes com o espaço, as populações e os movimentos sociais, novos modos de realização, distribuição, formação e

exibição e que, assim, “vai se pensando” na medida em que se desenvolve como estética e movimento audiovisual.

Videolência se vale, na sua edição e encenação, de uma série de signos ligados à cultura popular, periférica e à cultura de massa. Estas “imagens-fragmentos” e “sons-fragmentos” reproduzem, de alguma forma, a imensidade de elementos que se entrecruzam, se relacionam ou se chocam, no campo do visível e do audível, nas cidades e nos meios de comunicação. Nas imagens, as ruas de uma comunidade são mostradas ao som de apresentadores de TV, até chegar a uma casa com televisor; crianças satirizam, com armas improvisadas, os filmes e programas que abordam as periferias e favelas sob a ótica da violência; a lente do filme assume o ponto de vista de um *game* violento ou de uma câmera de segurança. A crítica clara à cultura de massa, à repressão e à vigilância aos mais pobres e aos estereótipos atribuídos à periferia (em especial em relação à violência) é feita não expondo pólos totalmente separados (talvez, com exceção, da queima da TV). É feita, por outro lado, com os realizadores se apoderando de diferentes signos, resignificando-os e construindo uma estética fílmica própria.

A poesia, diferente da prosa, opera pelas interrupções, ligações e choques entre versos e estrofes (entre as partes). A poética audiovisual destes trechos de *Videolência* produz, então, um campo aberto para pensamento, debate e crítica, fazendo-o através das possibilidades de relação entre as partes. Contesta imagens e sons do imaginário hegemônico, se valendo, também, de imagens e sons como materiais. Ao mesmo tempo, revela diferentes manifestações culturais e existências populares/periféricas, propondo observar uma periferia “polivalente”, que se modifica “dependendo da boca onde ela tá” e onde existe uma diferença entre a “periferia rotulada” e a “vivida”, como afirma Luciana Dias, do CineBecos (em entrevista para o filme).

7.9- A Brigada de Audiovisual da Via Campesina

Além dos grupos de atuação na periferia, nos anos 2000, muitos movimentos sociais urbanos e rurais, tais como os sem teto, os sem terra e os atingidos por barragens resolveram refletir sobre a linguagem cinematográfica e pensar, a partir disso, formas de se apropriar das ferramentas audiovisuais. Neste sentido, eles criaram coletivos e setoriais

responsáveis pela produção de audiovisual. Um dos mais importantes grupos neste contexto é a Brigada de Audiovisual da Via Campesina.

A Via Campesina é uma organização internacional de movimentos camponeses. Seu objetivo é articular movimentos ligados à luta pela terra, trabalhadores rurais e camponeses, de todo o mundo. Suas origens estão em 1992, no Congresso da União Nacional de Agricultores e Pecuaristas, realizada em Monágua, Nicarágua. No ano seguinte, ocorre a sua fundação, durante a Primeira Conferência da Via Campesina, em Mons, na Bélgica. No Brasil, entre os principais movimentos envolvidos na articulação estão o MST, a Comissão Pastoral da Terra (CPT), o Movimento das Mulheres Camponesas (MMC), o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) e o Movimento de Pequenos Agricultores (MPA).

Como a Brigada de Audiovisual da Via Campesina atua especialmente no país, cabe voltar um pouco à história do movimento que concentrou grande parte dos esforços em sua criação: o MST. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra surge no contexto dos problemas fundiários do Brasil dos anos 1970 e 1980, gerados pelas políticas de Estado da Ditadura Militar e pelas mudanças no modelo agrário, dentro do “Milagre Econômico”. Segundo o movimento, algumas medidas do período trouxeram problemas de desemprego, trabalho análogo à escravidão, pessoas desalojadas de terra e moradia, além do êxodo urbano. Entre estas medidas, pode-se destacar a “colonização” da região Norte, feita com a promessa de terras, mas efetivada sem o devido suporte social, assim como grandes obras infra-estruturais em todo o país e empreendimentos de mineiração, deixando trabalhadores sem destino certo, após finalizado cada processo. Junto a isso, aconteceu no período a chamada “Revolução Verde” no modelo agrícola, que teria operado a maquinização, afetando os empregos, junto à concentração de terras e a implementação de monoculturas⁶¹¹.

Na primeira metade dos anos 1980, uma série de ocupações de terras improdutivas e conflitos fundiários ocorreram no país, na esteira dos problemas gerados pelo contexto agrário. Em 1984, representantes de movimentos de ocupação, sindicatos, grupos da Igreja Católica e outras organizações realizam o Primeiro Encontro Nacional dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, fundando, assim, o MST. A primeira ocupação, já

⁶¹¹ CALDART, Roseli Salete. *Pedagogia do Movimento Sem Terra*. São Paulo: Expressão Popular, 2004

realizada pelo movimento, é feita na Fazenda Annoni, no Rio Grande do Sul, com 4 mil sem-terras. Assim como a ascensão das Ligas Camponesas já havia sido registrada pelo documentarismo, em *Cabra marcado pra morrer*, esta atividade foi tema do documentário, *Terra para Rose*⁶¹², de Tetê Moraes (1987, 82 minutos). No filme, a diretora acompanha grande parte desta referida ação. Roseli Nunes, uma das militantes do movimento e que havia gerado a primeira criança nascida no acampamento, morre atropelada durante uma intervenção policial. Moraes, então, resolve editar o filme recuperando as imagens de Rose, contando, assim, a história da ocupação do ponto de vista da sem terra.

Durante os anos 1980 e 1990, o movimento cresceu em termos de mobilização e visibilidade. Desenvolveu uma estrutura organizativa em direções regionais, estaduais e nacionais, além dos setores que dizem respeito a temas como saúde, educação e produção. Entre ocupações de terra e assentamentos conquistados, um dos grandes inimigos enfrentados pelo MST foram as campanhas negativas realizadas pelos veículos de imprensa, formadores da opinião pública. No final dos anos 90 é criado um Setor de Comunicação, que ataca esta e outras questões, buscando desenvolver uma forma de divulgação das ações do movimento e de de colaboração na organização e formação interna. Este setor, em 1997, lança o *site* do MST, na então jovem internet no Brasil, sendo este o mesmo ano de criação da *Revista Sem Terra*. O setor também ficou responsável pelo já antigo *Jornal Sem Terra*, criado em 1981 no Acampamento Encruzilhada Natalino (em Ronda Alta-RS), ocupação que influenciou a criação do MST.

Segundo o movimento, o Setor de Comunicação tem a sua importância no processo “organizativo, de mobilização e expansão”, além de “divulgação das bandeiras de luta” e colaboração no “debate do projeto de Reforma Agrária”⁶¹³. Em suma: atua, por um lado, auxiliando em relações internas de organização, formação e identificação e, por outro, buscando divulgar suas ações e propostas políticas, para o público externo.

Entre 2006 e 2009 é realizado o “Curso de Comunicação e Cultura”, na Escola Florestan Fernandes, reunindo alguns integrantes de organizações da Via Campesina. Localizado em Guararema-SP e ligada ao MST, o local congrega cursos de formação

⁶¹² Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=tbP6Ffo-sMM>

⁶¹³ “Estratégia do MST contribui no processo organizativo”. Texto no *site* do MST-
<http://www.mst.org.br/node/15683>

deste e de outros movimentos, numa espécie de “universidade dos movimentos sociais”. Entre as atividades do curso foi elaborado um processo de debate e análise fílmica de alguns documentários que abordavam a luta pela terra, feitos pelos movimentos sociais, sobre eles ou junto a eles. Segundo os participantes, houve a conclusão de que não era possível um “conteúdo transformador a partir das formas já existentes”. Necessitavam de uma forma condizente com sua prática militante. A única certeza, para eles, eram as coisas que não queriam: “reproduzir o modelo do melodrama, a resolução dos problemas no plano do indivíduo e não utilizar a divisão de trabalho capitalista, presente no cinema industrial”⁶¹⁴ (representada pelas divisões entre diretor, operador de câmera, editor, etc.)

Paralelo a esta reflexão, o grupo realizava seu primeiro filme: *Lutar sempre! 5º Congresso Nacional do MST*⁶¹⁵ (2007, 30 minutos). Neste documentário, gravado durante o evento em Brasília, buscavam socializar a técnica de filmagem e edição, pois havia 17 militantes de diversos estados e diferentes níveis de formação. Para a edição do material, oito militantes participaram. Ao se depararem com as imagens, tentaram pensar além do mero registro de evento e entrevista com lideranças e especialistas. Para eles, “uma narrativa que não problematize o tempo histórico se resigna ao atual estado de coisas e contradiz qualquer prática transformadora.” Era considerado essencial “traduzir em imagens o acúmulo histórico trazido pelo movimento naquele momento, tanto de lutas, teoria e práxis, representando a leitura dialética de seu tempo, sem permanecer no registro factual imóvel”. Para isso, segundo eles, optaram por um roteiro não-linear, utilizando diferentes materiais sem “qualquer preconceito estético e hierarquização”. Um exemplo citado é a edição dos depoimentos de lideranças e militantes da base do movimento, que culmina com a fala de um sem terra enquanto descasca batatas, questionando a divisão e hierarquização do trabalho intelectual e manual. O coletivo de realizadores buscou, segundo a avaliação de seus membros, fugir do foco na ação individual e individualizante, tentando, por outro lado, sempre construir um sujeito coletivo dentro da

⁶¹⁴ Nota do autor: As informações obtidas para este capítulo, sobre a formação do coletivo e citadas como falas dos realizadores, foram obtidas em entrevista com os integrantes Felipe Canova e Ana Chã, na sede da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, em São Paulo, no dia 14/04/2011. Além disso, também foi utilizado o artigo “Audiovisual e Transformação Social”, assinado pela brigada e obtido durante a visita à sede. O texto foi escrito para a publicação *Caderno das artes: estudos sobre audiovisual e a construção da realidade*, produzido depois que o grupo se tornou o Pontão de Cultura Rede Cultura da Terra. Contudo, foi decidido que ele não entraria na versão final.

⁶¹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BRDFd2c3eTo>

narrativa fílmica, que seria a própria classe trabalhadora representada, aqui, pelo movimento sem terra.

Outro ponto ressaltado pelos militantes, nesta experiência, é a necessidade de ir além da crítica. Não apenas constatar o que consideram a “perversidade das relações sócio-econômicas no sistema capitalista”, mas ter isso como ponto de partida. Seria, então, uma ferramenta não para tentar construir uma “duplicação da realidade” e sim “revelar camadas mais profundas”, “questionando o estado das coisas e não apenas reproduzindo-o”. Assim sendo, alegam uma postura contrária ao que consideram um “dogma documentarista”: a imparcialidade. No cinema proposto pela brigada, há sim uma tomada de posição, segundo eles.

Para a Brigada de Audiovisual da Via Campesina os filmes são, principalmente, “gatilhos” e uma das diversas ferramentas utilizadas pelos movimentos populares. Mesmo sendo uma forma muito importante, pela enorme capacidade de compreensão e difusão, ela deveria se inserir dentro do contexto das lutas sociais. Embora os documentários sejam divulgados na internet e em programas de TV e festivais comuns, os espaços ideais são de cursos, formações, debates, palestras e demais momentos onde possa haver discussão e, se possível, a construção de ações por parte daqueles presentes. Fugindo à mera contemplação, eles afirmam buscar um olhar de reflexão, incômodo e debate.

Um aspecto essencial é a produção coletiva, que recusa, também, a alienação no processo de realização. Tal qual na fábrica, o cinema industrial setorializa o trabalhador, que não pode ter noção do todo fílmico ao trabalhar nele. O grupo também critica os filmes habitualmente feitos junto a movimentos sociais, com “imagens aleatórias” captadas por militantes e unidas por algum profissional na edição. Para eles, os realizadores devem participar e tomar conhecimento de todas as etapas no processo fílmico, incluindo, aí, a edição.

Num tom de manifesto, bem familiar à história do cinema militante, o grupo chama a atenção no seu texto “Audiovisual e transformação social”, para a necessidade dos camponeses se apossarem destas armas (no que Walter Benjamin chama de “socialização dos meios de produção intelectual”), assim definindo os seus objetivos:

A Brigada de Audiovisual da Via Campesina, junto com os trabalhadores e trabalhadoras rurais que compõem os movimentos sociais do campo brasileiro, assumimos o desafio de construir de forma autônoma, soberana e plural nossa própria identidade audiovisual. Ainda há muito o que acumular e construir, nós sabemos. Mas temos as ferramentas e, mais importante, temos a necessidade. Chegou a hora de assumirmos o comando.”

Em *Tapete Vermelho* (2006, 102 minutos), de Luiz Alberto Pereira, Quinzinho, um camponês interpretado por Matheus Nachtergaele, procura cumprir a promessa de levar seu filho para assistir a um filme do Mazaroppi, se deparando com vários contratempos no caminho. Num dos momentos do filme, o personagem acaba permanecendo num acampamento do MST, sendo convidado a assistir um vídeo exibido para os militantes. A expectativa de que pudesse ver um filme do Mazaroppi é quebrada ao ele perceber que se trata de um vídeo do movimento. No entanto, depois de começarem a assistir ao vídeo, os sem terra se deparam com a chegada da polícia, que interrompe a sessão, realizando a prisão dos integrantes.

Embora se trate de um filme de ficção (e uma comédia, mais especificamente), citamos esta cena apenas para ilustrar uma prática comum dentro do MST. Desde eventos mais centrais, até ações de base, como acampamentos (quando é conseguida uma fonte de energia), o vídeo é utilizado para auxiliar nas instâncias de educação, debate e organização. Segundo Isabel Fonseca, “as ocupações de terra são práxis de socialização de conhecimento e sintetizam a identidade do MST”. Assim, a ocupação também pode ser vista como “acontecimento discursivo”. A autora lembra que, inicialmente, o acampamento é uma espécie de “não-lugar”, pois congrega pessoas de variadas procedências, do meio rural e urbano, numa terra muitas vezes desconhecida. Ao serem erguidas as barracas, definidas as funções e iniciadas as tarefas de mobilização e manutenção do espaço, “os laços de solidariedade entre os sem terra se atam nas trocas comunicativas e “constrói-se uma memória coletiva”.⁶¹⁶ Neste sentido, junto às ações mais objetivas, o movimento trabalha com uma série de procedimentos que buscam uma relação identitária dos ocupantes junto ao movimento, contam a história do MST e de

⁶¹⁶ FONSECA, Isabel Costa da. “Estratégias do MST para se inserir na esfera pública”. In *Inovcom-Revista Brasileira de Inovação Científica e Comunicação* (vol. 1, n. 2). São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/inovcom/article/view/314> . pág. 11

outras lutas, além de tentar incentivar a reflexão crítica. Além do uso do audiovisual e da comunicação, pode-se destacar, neste contexto, a educação popular (de influência em Paulo Freire), o Setor de Cultura, a formação de grupos de música e teatro (como de Teatro do Oprimido) e a realização das “místicas” (ações ritualístico-teatrais que destacam momentos históricos e conteúdos dentro do processo do movimento).

Estas relações descritas acima ajudam a entender a relação que o MST e a Via Campesina possuem sobre a produção audiovisual. A brigada foi um dos coletivos integrantes do Coletivo de Vídeo Popular, participando de seus debates, circuitos de exibição e publicações. Esta participação, que se deu desde o início da formação da rede de coletivos, coincidiu com a fase de gestação do própria brigada, entre 2007 e 2008. Não por acaso, foi a época em que a articulação paulistana, anteriormente focada no conceito de audiovisual periférico, iniciava uma identidade mais próxima à história do vídeo popular, dos anos 80. Contudo, é importante que se ressaltem algumas diferenças. Ainda que sejam muito próximos às lutas sociais e com muitos vínculos comunitários, a maioria dos coletivos participantes do Coletivo de Vídeo Popular nasce como grupo audiovisual-cultural. O seu interesse é, ao mesmo tempo, atuar na transformação da realidade, produzir uma nova estética e novas relações cinematográficas. Estas discussões também estão presentes na Brigada da Via Campesina, feitas através de suas reflexões sobre linguagem, seus cursos e suas publicações. Mas a brigada se vincula diretamente aos movimentos, como um de suas frentes, setores. Como eles mesmo afirmam, trata-se de um “gatilho” para debates e lutas. Isso aproxima o coletivo da ação de parte dos movimentos sociais atuantes na ABVP, nos anos 1980, que possuíam esta relação do audiovisual como “instrumento”, inserido dentro das lutas sociais (embora a brigada tenha realizado trabalhos utilizando diferentes procedimentos, como veremos a seguir).

Uma outra relação que pode ser feita com o vídeo popular da década de 1980 é a origem na filmagem de um grande evento das organizações populares. Enquanto o registro do CONCLAT forjou uma primeira organização dos realizadores daquela época, o Congresso do MST foi o marco inicial da Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Através de *Lutar sempre!*, de 2007, filme resultante deste processo, é possível vislumbrar algumas das características da brigada, em especial o fato de sua linguagem estar em função dos objetivos mais pedagógicos do movimento. O Congresso do MST, realizado a

cada cinco anos, é considerado a sua maior instância⁶¹⁷. Dentro desta perspectiva, a escolha dos realizadores não é fazer um relato do evento, mas se valer de suas imagens para produzir uma espécie de documento político, com as diretrizes, reivindicações e propostas da organização.

O grupo realizou ou co-realizou diferentes documentários desde então, como o relato e denúncia sobre o assassinato do militante Keno, no Paraná, em *Nem um minutos de silêncio: Fora Syngenta do Brasil*⁶¹⁸ (2008, 22 minutos), que também denuncia a ação da transnacional do título, responsável pelo assassinato e se filia a uma campanha nacional e internacional, de mesmo nome.

A infância e a educação popular no MST é mostrada no documentário co-produzido pelos setores de Educação, Comunicação e Cultura do MST, *Sem Terrinha em movimento*⁶¹⁹ (2009, 16 minutos). O curta mantém um tom mais informativo, ainda em sintonia com os filmes anteriores e buscando ser acessível também para crianças, mas traz algumas inovação dentro do processo do coletivo, pois se vale de imagens e fotografias feitas pelos sem terrinha (que aparecem fotografando), assim como faz animações baseadas em seus desenhos (explicando as razões do movimento, quem são os sem terrinha e denunciando a violência sofrida pelo MST). Estes procedimentos revelam a inserção do audiovisual no contexto educativo do movimento. A presença do filme dentro dos circuitos de exibição dos movimentos populares pode ser vista em *Qual centro?*, curta do coletivo Nossa Tela. Lá, durante o processo de ocupação de um terreno pelos sem teto do Centro de São Paulo, crianças do grupo assistem a *Sem terrinha em movimento*, através de um telão, na rua.

Felipe Canova, um dos realizadores da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, explica assim alguns princípios do grupo, em entrevista para o filme *Videolência*:

⁶¹⁷ “Entenda como somos organizados”- no *site* do MST- <http://www.mst.org.br/taxonomy/term/330>

⁶¹⁸ Disponível em 1- <http://www.youtube.com/watch?v=WR80MuXHXIA> 2- <http://www.youtube.com/watch?v=R674pcn43Lc> 3- <http://www.youtube.com/watch?v=G-zXK9-51m4>

⁶¹⁹ Disponível em 1- <http://www.youtube.com/watch?v=DbR48kN5BYk> e 2- <http://www.youtube.com/watch?v=ODZgTXR8gVo>

A própria natureza do trabalho visual ela vai impedindo os desvios, para uma lógica comercial. Se a natureza dele, é uma natureza de potencializar conflito, de agitar as pessoas que assistem fazendo a propaganda da luta de classe, que é a nossa posição, aí naturalmente ele vai se desviar desse caráter comercial.

No documentário feito pelo coletivo NCA, a discussão em questão era sobre os dilemas do vídeo popular em relação à produção audiovisual. No entanto, da fala de Canova pode ser observada uma característica sempre lembrada pelas falas e textos dos integrantes do grupo: a necessidade do filme como instrumento de potencialização dos conflitos. No filme *Tucuruí: a saga de um povo*⁶²⁰ (2010, 16 minutos) realizado pela brigada e pelo Setor de Comunicação do Movimento dos Atingidos por Barragens- MAB (também participante da brigada), o conflito, a luta de classes e as contradições do sistema econômico estão presentes na temática e na linguagem. O curta mostra a luta dos atingidos pela construção da Usina de Tucuruí, no Pará, durante a Ditadura Militar, 25 anos antes da realização do filme. Os choques entre representações, interesses e classes são mostrados tanto no interior dos planos, como na montagem de elementos.

No primeiro plano de *Tucuruí*, uma mulher atingida pela usina está dentro de sua casa junto a seus filhos, com um documento na mão, e conta como a terra onde vive atualmente está imprópria para a plantação, diferente do que acontecia em outros tempos. Ela afirma que hoje “é só pedra” e pergunta: “Você já viu uma planta nascer na pedra?” Neste momento, ouve-se como trilha musical a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes e surgem os créditos iniciais. A música foi imortalizada pela utilização no programa radiofônico oficial e obrigatório *A Voz do Brasil*, criado durante o Estado Novo e existente até hoje, trazendo, portanto, uma atmosfera que remete ao ufanismo e ao desenvolvimentismo. Este clima prossegue nas imagens seguintes, com planos gerais de um pôr-do-sol, às margens de um rio, e da própria usina de Tucuruí, revelada em seu extenso tamanho. Após uma rápida narração informando sobre a construção da obra nos anos 70, pela Ditadura Militar (auxiliada por uma cartela com as palavras “Brasil” “Anos 70”, “Ditadura” e “Tucuruí”), o curta traz signos representativos do período militar. Enquanto a música *Eu te amo meu Brasil*, dos Incríveis, surge como trilha, vê-se imagens

⁶²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NSm8J3CUsOU>

de arquivo da Copa do Mundo de 70, de pessoas comemorando nas ruas, junto a planos de tanques de guerra, da repressão militar nas ruas e da construção de Tucuruí.

A abertura do curta se vale de recursos comuns no cinema militante. Utiliza arquivos que remetem tanto à oficialidade da ópera de Carlos Gomes e da música alegre e ufanista dos Incríveis, como ao imaginário da Ditadura e da Copa, relacionando com cenas de violência do mesmo regime. Trabalha através do choque, buscando provocar, de um lado, ironia e, de outro, desconstruir o ideário contido no projeto da usina, que possui consequências até os dias de hoje, não por acaso, um dos motivos de existência de movimentos como o MAB e o MST. Os contrastes, no uso da montagem intelectual, servem aos objetivos mais pedagógicos do movimento, de expor as contradições e “problematizar o tempo histórico”⁶²¹.

Tucuruí se desenvolve com depoimentos de atingidos, de especialistas e militantes, junto a imagens de arquivo e do entorno da usina, relatando um processo de prejuízos, falta de indenizações justas, destruição de terras e perda do trabalho a partir do empreendimento realizado pela Ditadura e mantido nos dias de hoje. O curta se baseia na tentativa de mostrar as contradições do projeto, no contraste entre um modelo desenvolvimentista, de um lado e a situação objetiva das pessoas, de outro. Embora este objetivo seja concretizado em grande parte através da edição, estas contradições também são percebidas no interior da “unidade fílmica” de alguns planos como, por exemplo, no registro dos moradores em meio à sujeira, falta de saneamento básico e falta de luz, ao lado exatamente de uma usina hidrelétrica.

Em um dos trechos finais do filme, alguns elementos de choque podem ser percebidos de dentro dos próprios planos-sequências. Trata-se de imagens de arquivo do MAB, numa câmera amadora, onde vê-se um acampamento do movimento nas eclusas da usina, realizado no ano de 2009 em protesto contra os problemas trazidos pela obra. Nos planos, vemos inicialmente as barracas da ocupação, com a posterior chegada de muitos policiais. Inicialmente em *off*, sobre o material de arquivo e, no corte seguinte, em entrevista realizada para o curta, o militante do MAB Roquevan Alves fala sobre o processo do acampamento, sobre o temor da repressão e a decisão de resistir. Ele ressalta que não foi apresentado nenhum mandado na operação policial e que um promotor e um

⁶²¹ Do texto “Audiovisual e Transformação Social”- Brigada de Audiovisual da Via Campesina. *op. cit*

coronel já chegaram dando voz de prisão. Em seguida à entrevista, voltam as imagens de arquivo da ação policial, agora com uma nova utilização de *O Guarani* como trilha musical. São mostradas, através de dois planos-sequência e alguns *zooms*, várias agressões e prisões dos militantes, junto às bombas de efeito moral. Em meio à repressão policial, observamos a imagem de um promotor, vestido socialmente de branco, se destacando no ambiente enlameado e caótico. Depois de orientar a operação e observar, a menos de um metro, um militante sendo preso e agredido pela polícia, ele volta o olhar para uma câmera e uma repórter de TV, ladeado por uma policial civil uniformizada. Enquanto a câmera do documentário capta as agressões acontecendo ao redor, registra-se, junto a isso, a autoridade dar entrevista para a emissora, de forma calma, articulada e se valendo de teatralidade gestual:

O Ministério Público está acompanhando todo o procedimento. Segurança planejada... a operação está sendo planejada, Está tudo bem, os direitos humanos estão sendo respeitados. Todas as garantias aos direitos humanos vão ser absoluta e rigorosamente cumpridas. Mas a operação se faz necessária em homenagem ao Estado Democrático de Direito.

Há, nestes planos-sequência, a enunciação do MAB em três planos. Primeiramente, na sua própria ação de ocupação, que além de um ato político objetivo/material define, também, uma ação discursiva. Em segundo lugar, a câmera do movimento que filmou o ocorrido. Ela capta uma contradição e uma ironia inseridas dentro da própria duração do ocorrido, registradas através do plano. Em terceiro lugar, existe a utilização destas filmagens no documentário *Tucuruí*, pelo mesmo MAB. Aqui, a ironia é ressaltada pela edição, através da música *O Guarani* e também pela repetição, em eco, do trecho “todas as garantias aos direitos humanos” dito pelo promotor.

Não é possível saber o conteúdo da reportagem da equipe de TV, feita a partir da entrevista. A câmera do MAB mostra o processo de um enquadramento (da emissora), mas a imagem que o coletivo audiovisual obtém não é, ela própria, o enquadramento da emissora. Contudo, tal como em *Videolência*, as imagens dão a ver que, naquele espaço, havia um campo de conflitos em relação à significação do instante (no caso de *Tucuruí*, junto também a um conflito efetivamente material e violento, ocasionado pela ação policial). Embora se saiba que as disputas de sentido e de discurso se dão ainda num

campo influenciado por relações econômicas e de poder desiguais, filmes como *Tucuruí* e *Videolência* se inserem num campo de lutas sociais onde a exposição, compreensão, desmembramento e resignificação da gramática audiovisual aparecem como arma estética e política, recusando-se assim, a ser objetos de uma história já fechada.

A Brigada de Audiovisual da Via Campesina conseguiu se desenvolver e se manter em termos estruturais em grande parte por ter tido acesso à política pública dos Pontos de Cultura, tornando-se o Pontão de Cultura Rede Cultural da Terra. E foi através dele e da rede de transmissão audiovisual vinculada ao programa, chamada Ponto Brasil, que nasceu o filme colaborativo *Ensaio sobre crise*⁶²² (2012, 26 minutos), trabalho que reuniu também os grupos/organizações Comissão Pastoral da Terra, Comuna Urbana Dom Hélder Câmara, Escola Florestan Fernandes, Companhia do Latão, MST e MAB. O ensaio audiovisual baseia-se em *Café*, um libreto operístico escrito por Mário de Andrade e numa oficina coletiva realizada com os grupos. A obra do artista modernista, que é parte de um projeto inacabado encerrado em 1942, versa sobre a crise cafeeira no Brasil após a crise econômica de 1929. A narrativa mostra os problemas dos trabalhadores, a migração, a posição do setor patronal e um levante revolucionário ficcional acontecido perante à situação. Em *Ensaio sobre a crise*, o fato histórico é transposto para a situação contemporânea de recessão mundial da economia, ocasionada a partir da bolha imobiliária dos EUA, em 2008.

O filme escolhe retratar o seu próprio processo de construção colaborativa. Ao mesmo tempo em que o texto é interpretado através da linguagem escrita e das atuações, acompanhamos as discussões, preparação nas oficinas e as diversas maneiras de interpretação de cada parte do texto, feitas pelos grupos. Desta forma, *Ensaio sobre a crise* acaba reunindo, através da montagem, os diferentes procedimentos narrativos utilizados e produziz, além de um exercício de linguagem, uma reflexão política sobre o momento econômico atual.

Há, no filme, a interpretação dos atores em locações (como um porto e uma fazenda) e no palco de um teatro, onde mistura-se ensaio e atuação e onde, também, vê-se a construção das partes musicais da obra. Além disso, utiliza-se a intervenção direta nas

⁶²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I250-Rndqm8>

ruas, especialmente de dentro dos trens metropolitanos (remetendo à migração dos trabalhadores do café da década de 1930). Nestes espaços ferroviários, os atores reproduzem trechos de *Café*, misturados à multidão realizando, também, entrevistas com passageiros, em sua maioria migrantes, que contam parte da história de suas vidas. A mistura com elementos documentais também se verifica em momentos como a exposição de João Pedro Stédile, conhecida liderança do MST, falando à equipe sobre a crise econômica atual. Tanto as entrevistas, como a fala de Stédile agem no sentido de atualização da história (tal como propôs Benjamin⁶²³). Segundo Marx, as crises do capitalismo ocorrem de forma cíclica, na história. Nesta perspectiva, a resignificação da opereta *Café* “traduz”, em termos de linguagem audiovisual, este processo de atualização. A recessão de 1929 e as suas consequências no Brasil, presente obra de Mário de Andrade, se vivificam, na “obra em processo” realizada e na intervenção da narrativa com o mundo, dentro do espaço urbano. Assim, discutem-se os processos históricos a partir da expressão audiovisual realizada pelos movimentos sociais.

A trajetória ainda curta da Brigada de Audiovisual da Via Campesina vai da reflexão em relação às representações sobre os sem terras e camponeses, passando pelos diferentes procedimentos filmicos. Assim como acontece em *Videolência*, do NCA, em *Ensaio sobre a crise* percebe-se a busca não-linear pela representação do tema proposto. No caso do segundo, as discussões registradas pela câmera aproximam-se do processo que o coletivo vinculado à Via Campesina viveu desde a sua fundação. Neste trabalho, mais do que nas produções anteriores do coletivo, quebra-se a ideia sobre uma auto-representação fechada. Apresenta-se, por outro lado, a abertura para as significações sobre uma temática considerada importante por muitos movimentos populares: uma crise econômica que modificou muitas das relações entre o Capital e o trabalho e inaugurou um novo ciclo mundial de lutas sociais. Dentro desta proposta, não é ocultada a contradição, como visto nas discussões de parte da equipe de *Ensaio sobre a crise*, onde um dos integrantes comenta sobre uma possível idealização dos trabalhadores, no texto de Mário de Andrade, em oposição à caricatura dos patrões.

Mas o filme também é um centro de convergência de movimentos sociais e culturais. Além de diferentes organizações vinculadas à Via Campesina, existe a presença

⁶²³ BENJAMIN, 2006, pág. 502

da Companhia do Latão. O grupo, parceiro habitual do MST e parte de um profícuo movimento teatral político/experimental/periférico atuante em São Paulo, também vem desenvolvendo experiências que unem o teatro e o audiovisual (assim como a Companhia Estudo de Cena). O resultado desta convergência em *Ensaio sobre a crise* é a ação dos diferentes integrantes da oficina (que constituem-se na equipe do filme), atuando sem uma hierarquização de funções. Do ator da companhia ao militante do MAB, chegando até Stédile (que também lê trechos da obra, além de fazer a exposição sobre a crise), percebe-se a interação para a construção da obra. Ao final de *Ensaio sobre a crise*, ainda dentro deste espírito, a apresentação de cada um, citando o nome o grupo pertencente, é inserida de forma a substituir os créditos finais.

8- Videoativismo: a câmera dentro do conflito

8.1- Brad: uma noite mais nas barricadas

A partir dos anos 1990 engendrou-se uma geração, em diferentes lugares do mundo, que usou as imagens em movimento como instrumento das lutas sociais, especialmente na crítica e resistência aos paradigmas do capitalismo global. Em primeiro lugar, há uma possibilidade de trabalho com câmeras digitais de mão, muito mais baratas e acessíveis, além da facilidade de edição em computadores pessoais e a difusão via internet, em plataformas criadas pelos próprios ativistas. Estes movimentos encontram na internet, que inicia a sua grande popularização naquela década, e nos aparelhos mais acessíveis, as possibilidades de comunicação mais rápida, fluida e horizontalizada.

Os grupos antiglobalização, alterglobalização ou altermundialistas⁶²⁴ não podem ser pensados separadamente de suas estratégias de comunicação, que auxiliaram em grandes jornadas de manifestações. Dentro disso, alguns termos foram popularizados, como o ciberativismo e o videoativismo e criados grupos como o Centro de Mídia Independente (CMI ou IndyMedia).

Um dos melhores documentários para compreender este percurso é *Brad: uma noite mais nas barricadas*⁶²⁵ (2007, 55 minutos) sobre o videoativista do CMI Brad Will, assassinado enquanto filmava a revolta popular em Oaxaca, México, em 2006 (o filme foi realizado pelo Coletivo Videohackers, do Brasil, em colaboração com a rede mundial do CMI). A sequência inicial do filme resume, de certa forma, as principais questões do filme. Indagações sobre a necessidade e os riscos de filmar, muito presentes nas vidas dos que apontam uma câmera para o mundo dentro das lutas sociais.

⁶²⁴ Nota do autor: o termo “antiglobalização”, embora seja o mais associado ao fenômeno do período, é geralmente rejeitado por grande parte dos ativistas do movimento. Os argumentos utilizados, em suma, apontam que as lutas eram contra a globalização do Capital, mas a favor da globalização da justiça social, das pessoas, do conhecimento, da vida, etc... Além disso, muitos afirmam que a expressão foi utilizada pela grande mídia como desqualificação. Contudo, optarei por utilizar, de forma geral, “antiglobalização”, sem a resignificação do nome. Faço isso por compreender a “globalização” (nestes termos e neste uso expressivo), como um fenômeno intrínseco ao capitalismo e ao neoliberalismo, portanto, como o inimigo combatido pelo movimento.

⁶²⁵ Disponível em: <http://vimeo.com/1983128>

O documentário inicia-se com as palavras do título escritas através do estêncil (uma das manifestações da chamada *street art*, junto com o grafite, o *sticker* e outros). Uma câmera subjetiva acompanha os pés do videoativista, que se afasta após imprimir as letras no muro, anunciando o filme: *Brad: uma noite mais nas barricadas*. Há uma transição para outra imagem de pés, onde vemos os registros confusos do cinegrafista que corre, seguido por um disparo. “É gás?” pergunta Brad, em inglês, que segura a câmera da imagem que estamos vendo, e é ouvido, em *off*. Outros disparos são escutados e Brad dá um *zoom* em homens parados mais à frente. Neste momento, entra a legenda: “Oaxaca, 27/10/2006. Imagens: Brad Will”. O cinegrafista pergunta, agora em espanhol: “Quem está atirando?” (ouvido em *off*). Alguém responde: “O que está no poste ou o da árvore”. Um militante mexicano diz, então: “Já vi, é o da árvore, de camisa branca. Cuidado!”. O videoativista alerta: “Olha! Ele tem mais balas.” As imagens captam o atirador, que mira para a mesma direção da câmera. Seguem-se barulhos de tiros, correria e planos tremidos.

Inicia-se, logo após, uma câmera lenta em meio à confusão, quando ouve-se uma voz *over* dizendo: “Na noite do dia 27 pra dia 28 de 2006, às três e meia da madrugada, na Espanha, onze e meia da noite, no Brasil e oito e meia da noite, no México, o meu telefone tocou ...” (neste momento, as imagens registram a sombra de Brad filmando, durante o tumulto, quando é completada a narração) “...era um amigo ligando do Brasil, chorando. Ele me disse que umas horas antes tinham assassinado o Brad, com a câmera na mão, filmando a rebelião popular em Oaxaca, no México...”

Vemos, no plano seguinte, a imagem do rosto de Brad, olhando para a lente da filmadora e, logo após, pessoas correndo, fotógrafos e militantes oaxaquenses se deslocando. A narração segue: “... os para-militares, que assassinaram ele com um tiro de fuzil no peito, tavam tentando reverter o processo de revolução social, que tava acontecendo por lá.” Neste momento, um dos mexicanos grita: “Zapata vive! A luta continua”. Vemos homens e mulheres, alguns com proteção no rosto, correndo em massa. A voz *over* continua:

Cinco meses antes, o povo tomou a cidade. Expulsou os políticos e a polícia e declarou o auto-governo, através da APPO- Assembleia popular dos povos de Oaxaca. Mas eu tô me adiantando na história. Por que naquele momento, falando

no telefone, eu fiquei sem saber o que dizer. O que dá para falar da morte tão inesperada de um amigo?

Um tiro, então, é ouvido no filme, seguido de um grito e da câmera que cai, (que vemos através da imagem subjetiva). O equipamento continua ligado e podemos ver, ainda que confusamente, os socorros e o desespero. Alguém deixa a câmera num canto separado. O narrador, assim, conclui:

Esse filme nasce da dificuldade de saber o que dizer e da extrema necessidade de dizer alguma coisa. Passei vários dias com a cabeça confusa, pensando mil coisas ao mesmo tempo. Mas uma ideia não me saía da cabeça: poderia ter sido eu.

O narrador, como descobrimos mais tarde, chama-se Miguel e é também ativista do CMI. A aflição na sua fala, em especial na conclusão da parte inicial, resume muitas dos dilemas daqueles que empunharam suas câmeras dentro do contexto das lutas sociais. Para quê fazer cinema? Por que escolher o cinema? Vale a pena fazer cinema? O que podemos dizer? O que devemos dizer? O que devemos mostrar? Quais são os perigos de estar com a câmera em meio aos conflitos?

Devemos ter claro que as indagações não são exclusividade dos realizadores desta cinematografia militante/ativista, assim como aquele envolvido com o cinema não é o único artista a se perguntar sobre estas questões. Mas o documentário, campo de maior foco nesta tese, traz algumas particularidades para esta pergunta. Podemos falar sobre a potência das imagens do mundo e das câmeras inseridas fisicamente em movimentos e processos conflituosos da história. Devemos entender os diferentes contextos daqueles que fizeram filmes militantes/ativistas durante o século XX: ditaduras, censuras, revoluções, guerras... Dentro de vários quadros desfavoráveis para os militantes das lutas sociais, pegar a câmera como arma é uma escolha de importantes consequências.

O envolvimento com o problema, no videoativismo, não é distanciado e vai para além de um corpo-câmera que treme e acompanha de perto o devir-mundo e os seus embates. Está na radicalidade da tomada de uma posição na situação de risco. E nós, através do filme, vemos essas imagens. Subjetivamente, vemos o que o sujeito da câmera vê, mas no caso de Brad, também vemos além de sua própria morte. E nestas imagens

estão os elementos que compõe o plano que se desenrola: o homem que atira, os outros paramilitares no ataque, as pessoas que fogem e se defendem da repressão.

Existe, no documentário, a vontade de alguém filmar, representar o acontecimento. Mas também há a dialética do movimento em si, da história, para além do cinegrafista. Dentro disso, o cinema documentário compõe um amálgama que complexifica a concepção de representação. Está presente como um elemento a mais no real, inserido dentro do conflito, de uma realidade que não se encerra, muito menos se inicia, na câmera (mesmo sendo a única dimensão possível de ser alcançada por nós, espectadores).

Mas se as imagens continuam, durante a sequência, a vida acaba e Brad morre. No final do documentário vemos um depoimento antigo do videotivista Brad, recuperado pela edição, onde ele falava “Se você tiver mais tempo do que eu, conta pra eles que eu não desisti, viu?”. O filme confirma a previsão de Brad e é uma espécie de demonstração final do objetivo de sua vida. Vemos, aqui, o princípio da montagem, de que fala Benjamin, a partir dos arquivos sobre Brad, “remontando” a história e, de certa forma, remontando Brad. A presença deste depoimento no final do filme, provoca a sensação de um indivíduo novamente vivo, que voltou para falar. Sua fala é um “agora” que continua reverberando e não pode ser encaixado em qualquer dimensão temporal.

Isso pode ser visto, também, no depoimento de Brad sobre os protestos de Seattle, em 1999: “A história não vai nos perdoar se não fizermos isso agora”, afirmava, na ocasião. Nestas e em outras palavras recuperadas pelo filme, nega-se algo que será feito “lá” em “outro tempo”, mas há uma chamada para uma ação “já” e “aqui”- em consonância com as chamadas ações diretas, intervenções de desobediência civil amplamente utilizada por ele e outros movimentos sociais na atualidade. Como característica típica de um filme militante/ativista há, aqui, uma chamada para a tomada de posição, para a ação.

Seattle foi um dos grandes marcos tanto na luta por uma outra globalização, como do videoativismo e do ciberativismo. Mas, como lembra o narrador Miguel no documentário, a história começou antes, no levante zapatista em Chiapas, México em 1994. Ao narrar a trajetória de Brad, Miguel percebe que está sendo contada, também, a história daquela geração, ou, nas suas palavras “desse nosso movimento de movimentos

que a mídia corporativa cisma em chamar de antiglobalização”. Ao falar de Brad, Miguel conta a história daquelas pessoas e daquelas lutas. A câmera que está no mundo, em processos descentralizados de circulação, é agora montada numa contra-história, numa resistência imagética à narrativa da globalização, posta como caminho final, história única ou fim da história.

Além da história do movimento, durante o desenvolvimento do filme o narrador Miguel relata parte da sua própria experiência ativista. Partindo destes elementos autobiográficos, conta em primeira pessoa a sua relação pessoal de amizade com o protagonista. Miguel fala sobre como tomou contato com a sede coletivo do CMI em Nova York, onde “conheceu uma cidade rebelde e *underground*, que nem imaginava e da qual o Brad era um anônimo e por isso mesmo um legítimo representante”. Com os depoimentos dos ativistas Bárbara e Daniel, o documentário cita as diferentes formas de sobrevivência daqueles que militavam no grupo, desde empregos temporários até truques com o cartão de ônibus. Imagens dos movimentos sociais, documentários importantes do CMI como *Showdown in Seattle* e outras materiais se misturam às imagens de arquivo e entrevistas com o próprio Brad.

Showdown in Seattle junto com outro documentário, *Essa é a cara da democracia*, marcam o início dessa geração de videoativistas e do próprio CMI. Ambos foram feitos com diferentes imagens captadas por manifestantes de Seattle, quando no final de 1999, milhares de pessoas foram à cidade protestar contra a reunião da OMC (Organização Mundial do Comércio). A característica de obra coletiva lembra a organização de Vertov ao montar os vários filmes, de diferentes realizadores, além de outras experiências do vídeo popular já citadas. O recurso é fruto de uma tentativa de retratar o instante presente, de forma descentralizada, de um “movimento de movimentos” que se levantava contra a globalização.

Em uma das entrevistas, Brad explica o que era aquele movimento e o que queria aquela geração:

Sabe, muita gente tem críticas à globalização. Acho que o que somos realmente contra é a globalização do capital, a globalização do poder das grandes corporações. O que realmente queremos como movimento é a globalização das pessoas e da justiça. Que nós possamos estar em contato uns com os outros. Conhecer nossa diversidade, florescer nossa diversidade e trabalhar juntos...

O documentário *Brad* é uma montagem que parte de uma história individual para contar um momento histórico. Ali, vemos a trajetória daquele movimento, os principais documentários, junto com o arquivo da história pessoal do videoativista assassinado. Um filme de memória coletiva, mas também um gesto de afetividade, que envolve laços pessoais, de comprometimentos ético-políticos comuns. Esta característica do afeto e de uma personalidade assumida junta-se à narrativa do mártir e do herói, bastante caras à história do cinema militante.

Acompanhamos as várias ações históricas do movimento e da biografia de Brad, que se vale, no filme, de um vasto acervo audiovisual. Através da narração e dos depoimentos atuais e de arquivo, observamos a avaliação dos ativistas sobre todo o processo.

Depois de Seattle, é mostrado em *Brad: uma noite mais nas barricadas* o Outono de Praga; quando em setembro de 2000, manifestantes protestam contra a reunião do Banco Mundial com o Fundo Monetário Internacional e utilizam uma diversidade de táticas. Ao ouvirmos esta explicação do narrador Miguel, vemos imagens que mostram desde ações violentas como retiradas de blocos do chão como armas até a ação de uma *drag queen* que realiza sua performance para cima dos policiais.

Na Reunião da Alca (Área de Livre Comércio entre as Américas) em 2000, em Quebec, houve protestos coordenados em diferentes lugares do continente. O narrador Miguel conta que pela primeira vez deixou de ser espectador e passou a participar, filmando o ato em São Paulo. “A repressão da polícia foi brutal” é dito com ênfase por Miguel na narração. Vemos as imagens das forças de repressão encurralando os manifestantes, quando aparece na imagem a ativista Bárbara (uma das entrevistadas do documentário) sangrando com um ferimento na cabeça.

Ao mostrar anteriormente as imagens de Seattle- 1999, Miguel comentava que

enquanto a mídia comercial estava saindo dos conflitos, os cinegrafistas do movimento partiam para cima dos policiais. Ao ouvirmos isso, a edição escurece levemente a tela das imagens da multidão e dá um destaque para os câmeras que filmam de perto a repressão, num enfrentamento direto com os policiais. Nos protestos contra a Alca em 2001, ele fala sobre o dilema de quando se viu frente a frente com a tropa de choque. “Eu pensei assim: fudeu!” diz ele. “Ali, em meio à brutalidade da repressão, tive que escolher entre fugir ou ficar na linha de frente”.

Em Gênova, 2001, os protestos foram marcados pela morte do ativista Carlo Giuliani pela polícia, durante a reunião do G8. Miguel diz:

Gênova foi o auge, mas também foi o fim de uma fase. Alguma coisa mudou no movimento depois daquele dia. Acho que parte da nossa ingenuidade também morreu, com o Carlo Giuliani. Com raiva, a multidão voltou pra casa pra pensar.

Ao mostrar os protestos na reunião do Banco Interamericano de Desenvolvimento em Fortaleza, um ano depois, Miguel diz: “O movimento nunca foi o mesmo. Mas isso não significa que a gente tenha parado. Cada um reinventou seu caminho e o do Brad foi na América Latina.”

8.2- O lugar da câmera

O documentário *Brad*, em sua parte final, aborda a passagem de Brad pela América Latina. Após falar sobre o trauma que o movimento antiglobalização viveu pela morte do ativista Carlo Giuliani, em Gênova, o filme corta para as imagens de uma marcha com milhares de cidadãos bolivianos, em típicos trajes andinos. A legenda explica tratar-se da Cúpula da Alca na Bolívia, em 2002, onde aconteceram protestos em relação ao acordo de livre comércio da Américas. Em seguida vemos, no documentário, algumas passagens de Brad pelo Brasil, com uma visita a um assentamento do MST. Em entrevista, a militante do CMI Bárbara afirma: “Todo ano era batata! Brad ficava três, quatro meses no Brasil”.

Após a entrevista, vemos as imagens do longa *Sonho Real: uma história de luta*

por moradia⁶²⁶, feitas pelo norte-americano junto ao CMI de Goiânia. O documentário mostra o violento despejo de 12 mil pessoas de uma ocupação chamada Sonho Real, ação que gerou dezenas de feridos e três mortos. Numa das seqüências do filme, o cinegrafista Brad tenta fugir da grande quantidade de bombas e fumaça e se esconde da linha de tiro numa casa, junto com moradores. Estas imagens de *Sonho Real*, também reproduzidas em *Brad, uma noite mais nas barricadas* são tensas, onde uma câmera que não permite captar com exatidão registra, também, o áudio com choros de desespero, proveniente de um grupo de mulheres e crianças.

“O sujeito-da-câmera está sempre presente, enquanto sujeito, da circunstância da tomada”⁶²⁷, segundo Fernão Ramos. Como contado no filme, durante a repressão policial na ocupação Sonho Real, em Goiânia, Brad Will retira a fitinha mini-DV da câmera e a guarda em sua cueca, substituindo por outra fita. Isso garante a preservação do material, já que o material foi todo quebrado pela polícia (e Brad espancado). Sabemos disso através da entrevista da ativista do CMI Bárbara, durante o documentário *Brad* onde indica considerar importante a preservação da memória, num caso como esse, permitindo a denúncia. Segundo ela, o documentário *Sonho Real* foi muito importante dentro do processo de luta do movimento sem-teto e é um filme muito utilizado pelo CMI em debates com militantes em todo o país. Ela afirma: “Aquela situação é tão grave que você fala meu, eu tenho que filmar isso, por que mano, a galera tem que saber que isso existe. Para esse tipo de coisa o site do CMI é uma ferramenta fundamental.”⁶²⁸

Nos 20 minutos finais, o documentário volta para a revolta da Comuna de Oaxaca, desta vez relatando o passo a passo dos eventos que originaram a APPO (Assembleia Popular dos Povos de Oaxaca), utilizando as imagens feitas por Brad: a greve de professores, a repressão do governador do estado de Oaxaca, a ocupação dos prédios da

⁶²⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i1h28d-niU4>

⁶²⁷ RAMOS, 2008, pág. 89

⁶²⁸ Depois da violenta situação ocorrida no despejo do Sonho Real e de um longo percurso de lutas, os moradores conseguiram do poder público um conjunto habitacional, que ganhou o nome de Real Conquista. O cotidiano e as reivindicações no bairro novo são mostradas numa série de filmes feitos pelos moradores que, a partir de oficinas dadas pelo CMI de Goiânia em 2009, formam o Coletivo de Vídeo Popular do Real Conquista. Deste processo nascem produções que registram o prosseguimento das reivindicações perante os problemas do novo endereço, como nos curtas documentais *A luta continua*, (que aborda o tema de forma mais ampla) e *A Ilusão viaja de Baú e a liberdade de bike*, (sobre as restrições à mobilidade urbana). Faz parte da série, também, *O Processo*: curta acompanhando a formação do coletivo de vídeo popular local.

administração pública, a gestão popular, a construção de barricadas e a majoritária presença das mulheres. Ao mostrar as imagens do enterro de uma das vítimas do conflito, com a presença de músicos tocando uma *rancheira* mexicana, ouvimos a narração de Miguel:

As mortes começaram a se multiplicar. E aqui a câmera é uma máquina do tempo. É como se Brad estivesse filmando o seu próprio futuro. Ele disse: “Uma morte mais, um mártir mais numa guerra suja, um momento mais para chorar e sofrer, uma oportunidade mais de conhecer o poder e sua feia cabeça, uma bala mais esfaleta a morte, uma noite mais nas barricadas”.

O texto narrado termina com a imagem de Brad sentado junto a uma fogueira, lendo um livro. Há um corte para as mesmas imagens que abriram o filme: as últimas tomadas feitas pelo videoativista antes de sua morte. Vemos um *take* filmado de uma câmera fixa, no chão, aparentemente abandonada e barulhos intensos de tiros. Quando alguém finalmente pega a câmera, que vai passando de mão em mão, ouvimos a narração de Miguel:

Essa câmera que não pára de gravar, até acabar a fita. Simplesmente por que ninguém apertou o botão e fez ela parar, é como se fosse a vontade do Brad, de que estas imagens chegassem a ser vistas. Aqui a câmera é um bastão, numa corrida de revezamento. Da mão do Brad, passou para outra pessoa do CMI, passou para outra, até chegar na minha mão. Agora eu tenho que correr para a linha de chegada, que é aqui, com você, que tá vendo esse vídeo. Essa é a única maneira de romper o bloqueio informativo. Para a imprensa corporativa, Oaxaca não interessa. A morte do Brad só virou notícia no mundo inteiro por que ele era um ‘jornalista norte-americano’. As outras mortes, as do povão, não são notícia.

Através da narração de Miguel e da entrevista com um dos militantes mexicanos, é explicado que a morte de Brad foi um dos vários motivos utilizados pelas forças do Estado para invadir militarmente Oaxaca. Em sua fala, não omite-se a contradição posta, onde a “ morte do Brad só virou notícia no mundo inteiro por que ele era um ‘jornalista norte-americano’” (ressaltada pela entonação de ironia).

Vemos, a seguir, imagens feitas pelo *Mal de Olo TV* (TV mexicana), que mostram a chegada das tropas de choque e a reação de mulheres que reagem e protestam em frente aos policiais, além de professores que erguem os livros como armas.

O documentário *Brad: uma noite mais nas barricadas* parte da intensidade da

imagem-câmera no momento final de seu cinegrafista. As câmeras de Brad continuam a filmar mesmo depois de sua morte, em imagens que abrem e fecham o filme. A câmera está presente no momento de violência radical, no recurso do plano-sequência, do cinegrafista inserido num conflito filmado na duração de seu tempo. Mas, a partir disso, os realizadores remontam a história do videoativista assassinato e percebem, ao fazê-lo, que estão narrando o movimento de resistência global no fim do século XX e início do XXI. Parte-se destas imagens e desta montagem para contar três histórias: a de Brad, a do videoativismo e a dos conflitos sociais contemporâneos na luta antiglobalização.

Uma discurso comum nos movimentos sociais, ao falar de militantes que já faleceram, é afirmar que “eles ainda estão vivos” pela força do legado deixado. O documentário *Brad* busca remontar esta presença. Os “rastros” da trajetória de Brad são utilizados, não inventariados⁶²⁹. Um dos exemplos desta característica, no filme, está nos minutos finais, com uma fala do videoativista: “Esse não é um movimento contra a globalização. É um movimento pela vida. É nós temos que continuar lutando pela vida. E saber nos nossos corações que essa é a luta certa. E não parar”. Logo em seguida, com a câmera ainda enquadrando o rosto de Brad em silêncio, ouvimos a narração de Miguel: “Pode deixar Brad, a gente não vai parar não”. Neste momento, o rosto de Brad, com expressão séria, faz um aceno indicando concordância, ação que, através da edição, dialoga com as palavras da narração (tendo, ao fim, um *fade out* que encerra o filme).

Além de uma presença viva, remontada no filme, o filme pode ser visto como um dispositivo dinâmico, que aparenta incompletude, elemento reafirmando na parte final. É importante ter claro que *Brad: uma noite mais nas barricadas* é um filme que se insere no campo retórico/estético do videativismo. Sua proposta é clara: tornar visíveis as lutas sociais, denunciar, propor reflexões sobre a ação ativista e sobre as contradições do capitalismo global. Dentro deste contexto, o CMI privilegia a exibição do filme em debates, encontros de movimentos sociais, cineclubes e momentos de formação e organização política, além da livre circulação na internet e através de cópias (o filme não tem restrições de direitos autorais, possuindo uma licença livre, como é ressaltado nos créditos). A fala de Brad, ao final, é uma chamada para ação, assim como é todo o filme.

Como afirma o narrador Miguel, o documentário cumpre a vontade de Brad de

⁶²⁹ BENJAMIN, 2006, pág. 501

divulgar aquelas imagens. A ativista do CMI, Bárbara, numa das entrevistas lembra da importância de filmar momentos como ataques repressivos aos movimentos sociais, para tentar coibir as violações e denunciá-las. Pelo que acompanhamos no documentário, a prática de Brad está na preocupação por sempre estar presente, conhecendo, filmando e divulgando, numa obsessão pelo tempo presente, e por percorrer diferentes realidades e lutas.

8.3- O videoatista, o narrador e a viagem

Benjamin, em “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (de 1936) disserta sobre o desaparecimento da figura do narrador. Para o autor, a arte de narrar estava, naquele período, em vias de extinção. “É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”.⁶³⁰ Para Benjamin as “ações da experiência” decaíram na Modernidade, sendo substituídas pelo predomínio da “informação”, no jornalismo e da individualização autoral, no Romance.

“‘Quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe”. Benjamin acredita que o narrador está, muitas vezes, ligado à figura do viajante, aquele que traz as experiências, as suas vivências, numa narrativa onde leva a aprendizagem dos lugares por que passou.

A figura do cineasta viajante cineasta, que circula o mundo se solidarizando com lutas locais e conhecendo realidades distintas foi vivenciada por cineastas militantes como Joris Ivens e Chris Marker. As viagens de Brad Will conectam mundos diferentes, mas que se identificam no contexto geral dos conflitos de um capitalismo global.

Já nos minutos finais do documentário *Brad: uma noite mais nas barricadas*, vemos a entrevista do ativista do CMI Daniel, que faz a seguinte reflexão:

A luta em Oaxaca é por gestão política, por autonomia e por maior igualdade social. E qual era a luta do Sonho Real? Qual é a luta dos Mapuche? Qual é a luta da população indígena na Bolívia? Dos cocaleiros? A gente pode estabelecer muitos paralelos. Aí que entra a questão da luta global, com as especificidades locais, com a luta local mesmo.

⁶³⁰ BENJAMIN, “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. 2012, pág. 213

A atividade de Brad, assim como do CMI, está em consonância com as práticas dos movimentos de resistência global entre o fim do século XX e início do século XXI. O narrador, citado no texto de Benjamin, existiu num período bem anterior ao desenvolvimento da comunicação na modernidade. Naquele contexto, os viajantes tinham uma função comunicativa, conectando mundos, muitas vezes isolados. Os avanços no campo da comunicação e dos transportes redefiniram os mapas econômicos, culturais e geopolíticos. A mundialização do capital e das tecnologias da informação e comunicação é o ponto alto deste processo, observando-se os discursos mais comuns. Pode-se afirmar que o CMI, na formulação de uma mídia independente, ataca algumas questões políticas da contemporaneidade e da luta dos movimentos sociais recentes, que dizem respeito, entre outras coisas, à relação entre o local e o global e o uso de novas tecnologias.

Em “O narrador..”, Benjamin afirma: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador”. Já “o leitor de um romance é um solitário”.⁶³¹ Antes de considerar o texto como um simples líbello saudosista pré-moderno, é importante observar como a obra de Benjamin tenta analisar diferentes tempos e movimentos históricos para apontar potencialidades político-expressivas da obra de arte, da comunicação e de processos culturais. A oralidade da narração caracteriza uma prática coletiva, de trocas e constante reconstrução do conteúdo narrado. O romance é um meio bastante representativo da individualização moderna, que definiu limites entre a vida pública e privada. Contudo, para Benjamin, o posterior aparecimento de meios como o cinema trouxe novas relações para uma arte de construção coletiva. Evitando o evolucionismo, o autor percebe como diferentes manifestações podem servir (na prática ou potencialmente) a processos emancipatórios, em novas configurações da produção intelectual, seja repensando lugares definidos entre autor, público, seja modificando os aparatos técnicos. Embora distantes no tempo em relação ao narrador e com elementos distintos, os videoativistas (assim como boa parte da história do cinema militante) trazem características tais como: uma proximidade mais forte entre a arte e a vida (as experiências, as práticas); as relações dialógicas, “em construção”, através do cine-debate, o filme de formação política, o filme-denúncia no espaço público; além de processos coletivos na realização, na distribuição e nas recepções.

⁶³¹ *Ibidem*, pág. 230

Esforços como o do CMI, contudo, são apenas uma vertente desta complexa teia político-comunicacional. A emergência de mídias locais, comunitárias e populares permitiria o aparecimento de novas subjetividades coletivas. Para Benjamin, se “quem viaja, tem muito o que contar”, “também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”. Portanto, os dois grupos principais de narradores poderiam ser exemplificados, segundo o autor, pelo “marinheiro comerciante” e pelo “camponês sedentário”⁶³². O documentário *Brad*. é realizado a partir de uma clara identificação afetiva de companheiros de movimento, depois da trágica morte do videoativista. Uma série de outras produções tratou das lutas sociais mexicanas a partir de realizadores locais. E foi exatamente no México, em 1994, com o levante do movimento zapatista (de características ao mesmo tempo locais e globais) o local de onde surgem novas concepções de midiativismo e organização política autônoma, nos movimentos sociais.

Numa era de capitalismo global e fim da Guerra Fria, os diferentes problemas sociais e conflitos políticos ao redor do mundo são fatores desviantes das narrativas generalistas e simplificadoras, presentes tanto no mundo bipolar (capitalismo X “socialismo real” soviético), anterior, como no discurso único do “fim da história” e vitória liberal, do fim do século XX. De um mundo de problemáticas locais diversas, mas todas elas sujeitas à políticas econômicas de caráter mundial.

8.4- A narrativa do fim da história

Benjamin, já nos anos 30, chamava a atenção para a necessidade de negar a narrativa histórica geral e clássica, construída no “era uma vez” de sua linearidade, direcionalidade e evolucionismo. Esta narrativa preponderante, para ele, era posta como inevitável, incontrollável e distanciada da possibilidade de ação e modificação por parte das subjetividades sociais. Negar uma construção histórica fechada, através do rompimento e do desvio, é uma ação que só poderia, para ele, ser feita tendo a classe oprimida e combatente como “sujeito do conhecimento histórico”.⁶³³ Se a narrativa

⁶³² *Ibidem*, págs. 214 e 215

⁶³³ BENJAMIN, 2012, “Sobre o conceito de história”. pág. 248

generalista é uma linha histórica “homogênea”⁶³⁴, submetido à causalidade, ditado pelo sistema econômico em seu caráter universal, o autor pensa o primado da política sobre a história, onde a possibilidade de mudança se constitui através da ação consciente de agentes históricos, que “saltariam” de uma linha tida como naturalmente posta.

No fim do século XX, o discurso sobre o determinismo do sistema econômico se intensifica. O capitalismo, em sua manifestação contemporânea, a globalização, produz a narrativa de um estágio final da história, calcada no discurso sobre as possibilidades produtivas infinitas, as tecnologias da informação e em fluxos ilimitados de trocas e comunicação. O fim da Guerra Fria marca um novo período político e econômico, onde as forças de resistência sentiram a necessidade de se reinventar, para fazer frente ao imobilismo provocado pelo discurso hegemônico. Junto a um processo de transformações econômicas e tecnológicas, por outro lado, a empolgação com novos tempos redentores do mundo globalizado foi produtora de imagens e narrativas sobre uma história conclusiva e inevitável.

Um caso interessante de ser observado para observar as imagens do “fim da história” ocorreu no Natal de 1991, quando a Globo exibiu, pela segunda vez, a novela *Roque Santeiro*. Quando ia ao ar uma cena com os atores Cássia Kiss e Armando Bogus, a programação foi interrompida pelo plantão de notícias. É sabido que a música e a vinheta do plantão da Rede Globo trazem sempre um tiro de tensão frente à programação comum da emissora. A tela de TV faz parte de um cotidiano diário da população e a interrupção brusca é o extraordinário dentro do conforto habitual, com a descontinuidade que irrompe o banal. Na tela, o âncora Marcos Hummel anunciava “a renúncia de Mikhail Gorbachev e o fim da União Soviética”, chamando o repórter Pedro Bial que, em frente ao Kremlin, falava:

Acabou! A União Soviética criada em 1922 como primeiro Estado comunista da história, agora é só isso: história. No começo dessa noite Mikhail Gorbachev apresentou, pela televisão, o seu discurso de renúncia. Gorbachev disse que, diante da criação da Comunidade de Estados Independentes, que substituiu o espaço geopolítico da União Soviética, ele não tinha outra alternativa, a não ser renunciar. (...) Meia-hora depois do discurso de renúncia de Gorbachev, a

⁶³⁴ *Ibidem*, pág. 249

bandeira vermelha, com a foice e o martelo, foi retirada dos mastros do Kremlin pela última vez.⁶³⁵

A fala de Bial é coberta pelas lúgubres imagens da bandeira vermelha sendo baixada, num plano escuro e silencioso. Logo depois, tínhamos de volta o repórter em frente ao Kremlin, que prosseguia: “Na penumbra, sem hinos, sem cerimônias, sem homenagens, partiu para sempre o símbolo que já foi temido, já foi amado, já foi odiado e que hoje vai ter lugar em museus. (...)”

Três anos antes desta transmissão, o teórico estadunidense Francis Fukuyama havia publicado o artigo “O fim da história”. Segundo seu texto, a humanidade havia atingido a sua evolução máxima com a democracia liberal e o liberalismo econômico. Entre os anos 80 e 90 estava em ascensão o pensamento neoliberal, baseado no desmonte do Estado e no livre-mercado, tendo como expoentes do período o presidente estadunidense Ronald Reagan (de 81 a 89) e a primeira-ministra britânica Margaret Thatcher (de 79 a 90), que afirmava “*there is no alternative*” (não há alternativa) ao capitalismo.

O plantão da Globo possui uma construção discursiva bem próxima à ideologia do “fim da história”. As palavras de Bial sobre o fim da URSS, como “(...) agora é só isso: história” e “hoje vai ter lugar em museus”, junto à imagem melancólica e silenciosa da bandeira sendo baixada, funcionam como um réquiem narrativo-imagético para o socialismo.

Em 1992, Fukuyama desenvolveu melhor as suas ideias no livro *O fim da história e o último homem*. Com uma perspectiva filosófica e economicista, ele insiste em afirmar a universalidade, direcionalidade e finitude da história, a partir de autores como Hegel. Segundo o autor, “a história não era uma concatenação cega de eventos, mas um todo significativo, no qual as ideias humanas sobre a natureza de uma ordem social política e justa se desenvolviam e desempenhavam um papel importante.” E concluía, dessa forma, que...

⁶³⁵ *Plantão sobre o fim da União Soviética*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1XY7qWbdXe0>. Consultado em 23 de julho de 2013.

se chegamos hoje a um ponto em que não podemos imaginar um mundo essencialmente diferente do nosso, no qual não existe nenhuma perspectiva visível ou óbvia de que o futuro representará uma melhora fundamental da ordem atual, então devemos tomar também em consideração a possibilidade de que a própria História tenha chegado ao fim.⁶³⁶

Dentro desse pressuposto não há, para Fukuyama, “ideologias com pretensões universalistas que esteja em condições de desafiar a democracia liberal.”⁶³⁷

Além do aprofundamento na filosofia da história, o autor busca ao longo do livro comprovar empiricamente as vantagens da economia de mercado e da desregulamentação do Estado. O seu contexto de fala é a ascensão do neoliberalismo e o fim da narrativa dicotômica presente durante a Guerra Fria. Embora o século XX tenha presenciado pontos fora dessa curva (por exemplo, a esquerda anti-autoritária), a ordem mundial bipolar (EUA X URSS) predominou dentro do imaginário mundial e na produção das imagens da segunda metade do século XX. O plantão global do fim da URSS e a argumentação de Fukuyama mostram uma vitória do capitalismo frente ao seu alegado oposto: a restrição da liberdade individual e econômica no comunismo.

Os princípios neoliberais, como a privatização, o domínio do capital financeiro e o desmonte de políticas sociais não podem ser pensados separadamente da globalização no fim do século XX. Alguns dos princípios mais evidentes deste fenômeno do capitalismo são: os processos de expansão de mercado dos países ricos para os países pobres; a fragmentação geográfica do setor produtivo e da mão-de-obra; a integração econômica e a ingerência política dos países ricos em relação aos países pobres. Pode-se falar que muitos destes elementos apenas fazem parte de uma história desenvolvida ao longo do século XX ou mesmo a partir das grandes navegações há cinco séculos. Contudo, o carro-chefe de todo esse discurso global é o destaque dado ao desenvolvimento de tecnologias da comunicação e informação (também parte de um processo desenvolvido durante o século XX). A internet; a fibra ótica; os computadores pessoais e os sistemas operacionais acessíveis; a telefonia celular; a complexificação de redes e sistemas; as transmissões via cabo e satélite; a portabilidade de aparelhos e a

⁶³⁶ FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. pág. 76

⁶³⁷ *Ibidem, Ibidem*

telecomunicação permitiram, em tese, um trânsito global de informações nunca antes visto. Dessa forma, a comunicação foi o tema que amalgamou todos demais elementos da globalização, constituiu uma utopia técnica sobre trocas, conexões e fluxos ilimitados, dominando a construção de imagens.

Para Milton Santos, é um erro olhar este estágio global do capitalismo a partir da perspectiva unicamente mecanicista, baseada somente no desenvolvimento tecnológico da humanidade. Deveríamos entender, na verdade, o que foi feito a partir dessa base material e técnica da globalização. Ou seja, como a história foi produzida dentro deste quadro econômico.

Para ele, a globalização também se constitui como “fábula”, se aproveitando “do alargamento dos conceitos para consagrar um discurso único”⁶³⁸. Seus fundamentos se ancoram “na produção de imagens e do imaginário e se põem ao serviço do império do dinheiro, fundando esse na economização e na monetarização da vida social e da vida pessoal.” A globalização defenderia uma homogeneização global, em nome da aproximação entre os distantes e diferentes, quando o que ocorreria, na verdade, seria o aprofundamento das desigualdades locais e o consumismo substituindo os direitos sociais.⁶³⁹ Como afirma Naomi Klein, o que estava se construindo não era uma aldeia global que buscava destruir barreiras, mas uma rede de comércio profundamente militarizada, que excluía e dividia muito mais do que integrava.⁶⁴⁰

8.5- A resistência global

A imagem da globalização capitalista em seus discursos mais diretos, ou nas configurações indiretas de seus modos de produção material e imaterial foi forjada como narrativa e fábula, segundo Milton Santos. Mas seria um erro pensar a resistência dos movimentos sociais a este modelo (que vai ocorrer fortemente nos anos 90) totalmente “de fora” do mesmo processo. Segundo os militantes detas lutas anticapitalistas e

⁶³⁸ Para Santos, podemos entender a globalização como “fábula” (da forma como nos fazem vê-la); como “perversidade”, (do jeito que ela de fato é, em todas as suas contradições sociais) e também como “possibilidade” (uma outra globalização e um outro mundo possível). SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2001. págs. 17 e 18

⁶³⁹ *Ibidem*, pág 19

⁶⁴⁰ KLEIN, Naomi. *Cercas e janelas: na linha de frente do debate sobre globalização*. São Paulo: Record, 2003. pág 21.

antiglobalização, o neoliberalismo e a mundialização do capital geraram empobrecimento, desemprego, desindustrialização, perda de autonomias locais e nacionais, desamparo social e destruição ambiental. As tecnologias informacionais, protagonistas na produção de sentido não poderiam construir redes equânimes e democráticas, pois provinham, segundo eles, de fontes/bases sediadas materialmente, ideologicamente e politicamente nos países que detém o poder econômico.

Contudo, não podemos falar de um mero domínio ideológico sobre povos dominados passivos. Durante o período de fortalecimento deste processo, a fábula do neoliberalismo, da globalização e do fim da história teve que se deparar com o distúrbio inevitável da revolta e da resistência de muitos povos. O desvio dentro deste modelo econômico e desta narrativa, realizado pela resistência de grupos em todo o mundo, foi uma resposta às políticas dos próprios enunciadores da narrativa global.

É bom lembrar que o livro de Fukuyama não pretende afirmar que vivemos em condições ideais em termos sociais e econômicos no mundo atual. Ele reconhece todas as mazelas ainda predominante tanto nos países pobres, como naqueles onde a democracia e a economia liberal mais se desenvolveram. Mas, para o norte-americano, isso se dá por “problemas de implementação incompleta dos princípios de liberdade e igualdade, nos quais essas democracias se baseiam e não oriunda dos próprios princípios.”⁶⁴¹ Ou seja: teríamos encontrado no capitalismo liberal o modelo que satisfaz todas as aspirações humanas, sendo necessário apenas aprofundá-la. Segundo ele, seria impossível evoluirmos para além disso. A democracia liberal, para Fukuyama, é o reconhecimento universal da dignidade humana, quando não havia mais servos e senhores e a liberdade econômica agiria na garantia de acumulação de bens e desenvolvimento técnico ilimitados. Segundo o autor, “a ciência natural moderna estabelece um horizonte uniforme de possibilidades de produção econômica. A tecnologia torna possível o acúmulo ilimitado de riqueza, portanto, da satisfação de um conjunto sempre crescente de desejos humanos.”⁶⁴² E, como “as tentativas mais sérias e sistemáticas de escrever

⁶⁴¹ FUKUYAMA, 1992, pág 11

⁶⁴² *Ibidem*, pág 15

Histórias Universais viam no desenvolvimento da liberdade a questão central da história”⁶⁴³, havíamos chegado no único sistema onde isso seria possível.

Embora os textos de Fukuyama tenham sido amplamente combatidos, é impossível negar o destaque de seu discurso dentro do desenvolvimento capitalista no fim do século XX, especialmente em sua vertente neoliberal. Seu pensamento é uma das vozes que engendraram a história como uma narrativa coerente e direcional e o neoliberalismo como discurso único e condição naturalizada de nosso desenvolvimento recente. Mesmo grande parte da esquerda crítica ao neoliberalismo e a Fukuyama, endossa indiretamente esse discurso ao acreditar “positivamente” numa mudança futura a partir do próprio processo existente, fazendo coro ao ideal narrativo linear da história.

Durante os anos 90, diferentes sujeitos sociais atingidos pelas políticas econômicas do período se levantaram, em várias regiões do globo. Acreditavam que, ao contrário do que Fukuyama afirmava, a pauperização é uma condição indissociável de funcionamento do sistema capitalista e, mais especificamente, do neoliberalismo e da globalização. Ou seja: que não haveria soberania política e econômica dos países ricos sem o endividamento dos países pobres; não haveria desregulação da economia sem cortes sociais e não haveria livre comércio sem o comprometimento das economias menos competitivas. Contudo, não deveríamos entender os movimentos de resistência à globalização como consequências “naturais”. A insurgências destes povos vem de seu protagonismo, sua organização popular e suas estratégias frente à situação. No lugar de aceitar o caminhar de uma história sem volta, eles escolheram ser desvios às expectativas do poder global. Para isso, tiveram que negar tanto a dominação capitalista e a sua narrativa pseudo-natural, como as referências na esquerda stalinista, burocrática e autoritária. Essa resistência forneceu, além de distúrbios na narrativa global-capitalista, novos ferramentais de organização política e articulação mundial, modificando muito o mapa político e a forma de se fazer uma comunicação independente/livre/popular.

8.6- O Zapatismo: entre armas e redes

Dentro de um processo histórico colocado como inevitável pelo capitalismo global, muitos grupos optaram por ações radicais e transgressoras da ordem, além de

⁶⁴³ *Ibidem*, pág 82

novas formas de se organizar politicamente, culturalmente e até mesmo economicamente. Neste período, é interessante destacar um dos mais importantes movimentos impulsionadores e criadores: o Zapatismo (ou Neozapatismo). A partir de seu levante em 1994, ele proporia mudanças importantes na maneira de ver a política, a comunicação, a cultura e a mobilização social. Eles serão importante referência para os levantes globais a partir dos anos 90, encadeando uma rede de movimentos mutuamente influenciados que balançariam as ruas, desde então.

Em 1994, quando um grupo de indígenas se rebelou no estado de Chiapas-México, todas as análises e teorias apontavam para o fim da luta armada na América Latina.⁶⁴⁴ Eles surpreenderam não só o México, mas todo o mundo. Vivíamos, além do fim da União Soviética, a derrota dos sandinistas da Nicarágua em 1990, o fim da luta armada de El Salvador 1992⁶⁴⁵ e a ascensão das políticas neoliberais no México e em países como Brasil e a Argentina. Portanto, ao se rebelarem no mesmo primeiro de janeiro de 1994 que se iniciava o Acordo de Livre-comércio da América do Norte (Nafta), eles sequestram a agenda midiática, retirando o foco “tediosamente previsível que seria mais uma confirmação do ‘*there is no alternative*’ thatcheriano”, como afirma Bráulio Neves⁶⁴⁶.

O Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) teve seu nome inspirado num dos líderes da Revolução Mexicana iniciada em 1910, Emiliano Zapata. As referências à figura de Zapata e seus ideais de autonomia dos povos e justiça fundiária estiveram fortemente presentes na luta popular mexicana durante o século XX.⁶⁴⁷ Contudo, Chiapas não teve um papel importante na revolução⁶⁴⁸ de 1910 e a reforma agrária realizada lá durante o processo político do período foi implementada sem a presença dos movimentos agrários.⁶⁴⁹ A região é, até hoje, uma das mais pobres do país.

⁶⁴⁴ GENNARI, Emilio. *EZLN: Passos de uma rebeldia*. São Paulo: Expressão Popular, 2006. pág. 9

⁶⁴⁵ FIGUEIREDO, Guilherme. *A guerra é o espetáculo: origens e transformações da estratégia do Exército Zapatista de Libertação Nacional*. São Paulo: Rima Editora, 2006. pág. 100

⁶⁴⁶ NEVES, Bráulio de Brito. “Máquinas retóricas livres do documentário Ciberativista”. In *Doc On-line* (n. 8, Agosto 2010). São Paulo/Lisboa: 2010. pág. 75. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/08/doc08.pdf>

⁶⁴⁷ *Ibidem*, pág 55

⁶⁴⁸ *Ibidem*, pág 64

⁶⁴⁹ *Ibidem*, pág 67

A organização campesina no estado de Chiapas cresceu de forma considerável nos anos 60. Processos de auto-organização comunitária se consolidaram, junto à presença de sacerdotes progressistas ligados à Teologia da Libertação.⁶⁵⁰ Na década de 60 houve também uma explosão de grupos armados em todo o México. Eles atuavam nas cidades, onde possuíam uma maioria universitária de sólida formação ideológica e no campo, onde predominava uma aliança de camponeses com mestiços urbanos e havia maior penetração popular.⁶⁵¹ Após o grande massacre em 1968 nos protestos na cidade de Tlatelolco, a esquerda mexicana tomou diferentes rumos, se fragmentando em partidos, movimentos sociais e grupos armados.⁶⁵²

No lugar da estratégia de imediato assalto ao poder, ganha força a necessidade de um prolongado trabalho junto com às forças populares, respeitando o tempo e as pretensões da sociedade civil frente à revolução.⁶⁵³ O movimento que deu origem ao EZLN foi o *Fuerzas de Liberación Nacional* (FLN), fundando em 1969 por setores majoritariamente universitários. A partir de 1972 eles realizaram algumas expedições para a Selva Lacandona, em Chiapas, para aproximação com os setores populares. Em 1983 houve o estabelecimento definitivo, que marca o nascimento do EZLN, já com a participação do futuro líder Marcos.⁶⁵⁴

Eles iniciam o contato com os povos originários oferecendo treinamento militar em troca de apoio logístico na selva.⁶⁵⁵ Com o tempo, os indígenas se tornam maioria entre os zapatistas, influenciando totalmente a sua formação interna. Como relata Gennari,

na medida em que os contatos exigem que se aprenda a língua das várias etnias, os símbolos e os sentidos que estes têm na comunicação, os guerrilheiros percebem a necessidade de estabelecer um diálogo com as comunidades, com suas culturas milenares, suas formas de luta e sua organização comunitária. Ou seja, trata-se de aprender a ouvi-los e a viver com eles.⁶⁵⁶

⁶⁵⁰ *Ibidem*, pág 71

⁶⁵¹ MONTEMAYOR, Carlos. *Apud* FIGUEIREDO, 2006, pág. 82

⁶⁵² GENNARI, 2006, pág 19

⁶⁵³ PETRICHE, Blanche *Apud* GENNARI, 2006, pág 20

⁶⁵⁴ FIGUEIREDO, 2006, págs 83-87

⁶⁵⁵ GENNARI, 2006, pág 21

⁶⁵⁶ *Ibidem*, pág. 22

O EZLN, de 1983 até 1994 desenvolveu um amplo trabalho de debates, formação política, treinamento e construção de processos de autonomia, com destaque para o protagonismo das mulheres no interior das comunidades⁶⁵⁷. Com as relações de troca, ambos os lados passam por transformações. Os povos de Chiapas começaram a compreender melhor as estruturas que mantêm a dominação e pensar estratégias a curto e longo prazo na luta pela libertação⁶⁵⁸. Por sua vez, os guerrilheiros, anteriormente de origem trotskista, sofreram mudanças que muito influenciariam a visão de grande parte da esquerda em todo o mundo. No lugar de se colocar como vanguarda iluminadora, escolheram como atitude a necessidade de construção coletiva, dialógica, autônoma e horizontal. Como afirma um comunicado zapatista, eles eram “não a luz/ e sim apenas uma centelha./ Não o caminho, e sim apenas alguns passos./ Não o guia, e sim apenas um dos tantos rumos/ que levam ao amanhã.”⁶⁵⁹. Ao invés de apenas se colocarem como mais um grupo que quer tomar o poder para substituir um opressor por outro, tentaram mudar as relações já dentro do seu próprio processo de rebeldia contra o poder instituído. É dentro destas relações que são realizadas, por exemplo, as consultas populares que decidiram pelo levante em 1994.

Entre os anos 80 e 90, o México vivia agravamentos de problemas econômico e conflitos políticos. A queda dos preços do café afetou os camponeses e as acusações de fraude na eleição de 1988, com a eleição de Carlos Salinas, do Partido da Revolução Institucional (PRI), acabaram com as esperanças de mudanças pela via eleitoral. O governo assumiu políticas liberalizantes, como a privatização dos *ejidos* (posses coletivas de terra, criadas na época da revolução) e a adesão ao NAFTA (Tratado Norte-Americano de Livre-Comércio, que possuía desvantagens econômicas para o México, na avaliação dos zapatistas)⁶⁶⁰. E é justamente no dia de fundação do NAFTA, em primeiro de janeiro de 1994, que o EZLN realiza seu levante. A surpresa com a ação dos zapatistas inaugurou, junto a outros movimentos, uma nova etapa das lutas sociais, no contexto pós-Guerra Fria.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, pág. 23

⁶⁵⁸ *Ibidem*, pág. 24

⁶⁵⁹ EZLN *Apud* GENNARI, 2006. pág. 99

⁶⁶⁰ *Ibidem*, págs. 24 e 25

Os zapatistas, após conflitos violentos com muitas baixas, ocuparam as principais cidades da região e as suas unidades administrativas. Tempos depois instituíram os “Municípios Autônomos em Rebelião”, onde a população une esforços para garantir a gestão coletiva dos alimentos e demais recursos, a defesa militar e os cuidados com a saúde e a educação. As decisões passariam a ser tomadas em assembleias e a legislação oficial foi substituída pelas Leis Revolucionárias Zapatistas. Os representantes eleitos deveriam respeitar a vontade popular, com cargos revogáveis caso não cumprissem as decisões das instâncias autônomas. Conforme a filosofia zapatista expressa em seus comunicados, o líder era aquela que “manda obedecendo” (no caso, as decisões populares).⁶⁶¹

Contudo, a luta armada somente se deu do dia primeiro ao dia 12 de janeiro de 1994. De lá até os dias atuais (com alguns pontuais conflitos) iniciou-se um período de “paz armada” ou “guerra de baixa intensidade”. No lugar de um enfrentamento violento direto, os zapatistas optaram pela busca pacífica na solução do conflito, utilizando em larga escala a comunicação. Essa tática se deu principalmente através dos muitos comunicados, com destaque para os de autoria do Subcomandante Marcos, divulgados amplamente via internet.⁶⁶² Os textos fugiam à lógica formal da esquerda tradicional, utilizando elementos poéticos e alegorias indígenas, numa relação onde os elementos estéticos refletiam as transformações políticas. Como afirma Hilsenbeck, “os zapatistas conseguem se apropriar de uma linguagem comum e popular, alicerçada nas experiências de vida, e ressignificá-la, dando-lhe um conteúdo mais radical.”⁶⁶³

Assim como a escrita, a linguagem visual foi elemento muito importante na construção simbólica do EZLN. Desde o início do levante, as *pallicates* vermelhas (lenços que cobrem o rosto) e as *pasamontañas* (gorros pretos deixando à mostra apenas os olhos) foram indumentárias presentes e acabaram por construir a identidade visual zapatista. Elas refletiam a filosofia do anonimato, a denúncia sobre a invisibilidade indígena e a coletividade em detrimento dos personalismos.⁶⁶⁴ O movimento se dedicou à

⁶⁶¹ *Ibidem*, págs 58 e 59

⁶⁶² HILSENBECK, 2013. Alexander. “Zapatismo: Entre a guerra de palavras e a guerra pela palavra. Site *Passa Palavra*. Artigo publicado em 2009. Disponível em <http://passapalavra.info/2009/04/2677> Consultado em 5/08/2013

⁶⁶³ *Ibidem*

⁶⁶⁴ A tática do EZLN teve que se deparar com a via de mão dupla de sua popularização: a mercantilização da

arte muralista e às técnicas de desenho da cultura popular mexicana. A imagem dos zapatistas rodou o mundo também através de fotografias e filmes, como o documentário *Zapatista*⁶⁶⁵ (1999, 54 minutos), dos diretores Benjamin Eichert, Rick Rowley e Staale Sandberg.

A Rede Mundial de Computadores ainda engatinhava em sua popularização⁶⁶⁶ e a utilização dela pelos zapatistas é considerada um marco dentro do que seria chamado ciberativismo. A precárias regiões onde ocorriam as ocupações zapatistas não possuíam internet e os textos eram enviados para grupos colaboradores em outros lugares do México, que se ocupavam de espalhar pelo país e pelo mundo. Foi formada uma grande rede de apoio ao EZLN, que pressionava para soluções no impasse em Chiapas e divulgava as ideias dos combatentes. Tem destaque, nesta construção, a rede de mulheres *LaNeta*. Implantada no México entre os anos 80 e 90 com o apoio de fundações, da Igreja progressista e de especialistas, esta rede de computadores foi o principal veículo difusor das ideias zapatistas no país e no mundo.

Ainda era impossível falar de um uso direto da técnica digital nos municípios autônomos, devido às óbvias limitações de ordem logística. Mas o uso da internet se deu de forma tática consciente e articulada pelos militantes. Junto a isso, as rede formadas em apoio ao Zapatismo foram um ensaio para as diferentes articulações que marcariam, desde então, o ativismo mundo afora. Junto ao uso da rede, o movimento se utilizava de alguns jornais impressos mais abertos ao Zapatismo, num contexto onde o assunto da rebelião era dominante nas manchetes e de grande interesse jornalístico.

O EZLN tentava a desestabilização do regime, rompendo com a lógica do poder instituído, levando-o a abrir espaço para os setores democráticos da sociedade civil. Dentro disso, pressionava para uma negociação.⁶⁶⁷ Como afirmou Marcos numa entrevista, os zapatistas queriam interferir nas propagandas do Estado e do Capital que

imagem zapatista. Tanto Na apropriação espetacular da grande mídia, como na ampla utilização de seus símbolos em produtos dos mais diversos, a contradição dentro da luta anticapitalista foi inevitável.

Preocupado com isso, o EZLN exigia respeito, dizendo para que “não continuem nos vendendo como animais num zoológico”. (EZLN Apud Gennari, 2006, pág 163)

⁶⁶⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=RxefyhSI0oQ>

⁶⁶⁶ Segundo Castells, o uso disseminado da internet só foi iniciado em 1995. CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. pág. 8

⁶⁶⁷ FIGUEIREDO, 2006, pág 121

vendiam, dentro do neoliberalismo, o México como um país estável. Assim, chamavam a atenção para o que estava acontecendo com as comunidades indígenas, numa “guerra contra o esquecimento” do ponto de vista daqueles grupos não-visíveis. Evitando o enfrentamento bélico, os comunicados buscavam denunciar as condições do povo de Chiapas, como salvaguarda.⁶⁶⁸ A guerra foi, portanto, uma opção tática momentânea. O EZLN acreditava que “a transformação revolucionária do México não será produto da ação em um único sentido.”⁶⁶⁹ Dessa forma, a revolta armada foi o estopim para uma ação política prolongada. No lugar da tentativa de um assalto imediato ao poder, o Zapatismo decidiu que as armas seriam um primeiro passo para um processo de transformação da sociedade em todos os seus níveis.

O EZLN passa, então, a considerar a sociedade civil e a mídia como interlocutores importantes e privilegiados. Mas esse diálogo não pode ser compreendido como apenas uma pressão em relação ao Estado, ainda que esta característica não esteja ausente. Como afirma Hilsenbeck,

esta relação com a “sociedade civil” se constitui mais como forma de ação política do movimento relacionada com suas propostas e valores, iniciada após os primeiros dias do conflito e que passará a ser, cada vez mais, uma das marcas do seu vasto campo de atuação política, como consultas, diálogos, marchas, encontros, manifestações, convocatórias, para conscientizar, mobilizar e fazer participar a população com vistas à constituição de uma força social anti-sistêmica.⁶⁷⁰

O EZLN tenta desenvolver e fortalecer outras relação no interior de suas comunidades e se prepara para defendê-las. Ao invés de apenas fazer uma pressão direta em relação ao Estado, os zapatistas dialogam com a sociedade civil mexicana através de uma comunicação que parte do seu exemplo prático.⁶⁷¹ Portanto, na relação do EZLN com o México “no lugar do discurso se tornar fato, o fato se torna discurso”.⁶⁷²

⁶⁶⁸ LE BOT, *Apud* FIGUEIREDO, 2006, pág 122

⁶⁶⁹ SUBCOMANDANTE MARCOS *Apud* HILSENBECK, 2013

⁶⁷⁰ HILSENBECK, 2013

⁶⁷¹ A relação entre prática, teoria e discurso é bem importante para compreender o EZLN. O movimento se destacou pelas importantes táticas comunicacionais que influenciaram a luta em todo o mundo. Mas Hilsenbeck (2013) chama a atenção para o tratamento exagerado e fetichizado sobre a comunicação no zapatismo, esquecendo seus elementos materiais, como a própria guerrilha que originou tudo. Muito presente nas reflexões teóricas sobre o EZLN, a ideia de que o zapatismo era uma guerra majoritariamente simbólica não só secundariza as características objetivas, como desconsidera a relação

Em suma: num período de fim da Guerra Fria, do discurso do fim da história e da ascensão do neoliberalismo e da globalização, o EZLN surge, na América Latina, como um distúrbio dentro da narrativa hegemônica. Ele consegue quebrar o maniqueísmo criado no período da ordem mundial bipolar, utiliza táticas políticas e formas de organização heterodoxas. Se apropriou das novas tecnologias, ao mesmo tempo em que influenciou o próprio contexto onde elas se desenvolviam.

O Zapatismo será de grande importância para movimentos posteriores, como o antiglobalização (ou altermundialista). Para exemplificar, podem ser elencadas cinco características que influenciaram a militância/ativismo até os dias de hoje⁶⁷³:

- Diversidade tática

A diversidade em relação às táticas de luta social foi importante para o Zapatismo. A metodologia política, para eles, deve comportar diferentes táticas, adaptáveis às condições objetivas do processo histórico. Em ações de movimentos posteriores (como os de antiglobalização dos anos 90 e 2000) passa-se a coexistir, no mesmo espaço, desde as intervenções de caráter mais lúdico e performático, até as práticas mais radicais e as ações diretas. Pudemos acompanhar essas diferenças táticas tanto em manifestantes do movimento de resistência global dos anos 90, como nos protestos de junho de 2013 no Brasil, (embora a divergência entre em termos de escolhas táticas sempre tenha gerado acaloradas brigas internas).

- Diálogo com a sociedade civil

No lugar de haver apenas uma interlocução direta com o Estado, o Zapatismo preferiu espalhar o seu exemplo pela sociedade civil através das suas formas de organização sempre em construção e dos seus instrumentos da comunicação. Assim, o EZLN recusa-

dialética entre teoria e prática, tão forte na ação política zapatista.

⁶⁷² GENNARI, 2006, pág. 66

⁶⁷³ O zapatismo influenciou muitas organizações políticas de caráter mais horizontalizado como o movimento de resistência global (antiglobalização), os *occupy*, os indignados na Europa, os piqueteiros argentinos, o Anonymous, parte da Primavera Árabe, o Movimento Passe Livre no Brasil (MPL), assim como grupos de mídia livre como o Centro de Mídia Independente (CMI) e as rádios livres. Porém, não quero aqui afirmar que todos os movimentos seguiram estes princípios desde lá. O conflito entre estas táticas/estratégias e outras formas de organização na esquerda está presente nas ruas e nas discussões políticas de todo o mundo. Esse impasse está longe de ser resolvido.

se a ser a vanguarda que modificará tudo na sociedade e prefere, antes, auxiliar num processo histórico e coletivo de todo o México. O crescente acesso às chamadas novas tecnologias permitiu, na virada do século XX, que essa perspectiva fosse cada dia mais possível em todo o mundo.

- Autonomia e horizontalidade

Muitos dos movimentos que se seguiram ao Zapatismo passaram a privilegiar relações mais horizontais de organização, em oposição às hierarquizações e o dirigismo muito presentes na esquerda. Além disso, a prática de muitos coletivos a partir dos anos 90 foi baseada na autonomia e nas relações auto-gestionárias, utilizando o diálogo, a experimentação política e a construção coletiva independente. Esse elemento é importante também para entendermos a forma como se construirá a mídia livre e independente, onde a presença de diferentes produtores de sentido, em processos abertos, livres e colaborativos se dá em detrimento dos monopólios na produção das imagens e da especialização na produção de discursos.

- Formação de redes e articulações globais

A formação de redes de solidariedade ao Zapatismo (digitais ou não) foi o embrião para o que aconteceria anos depois, nas lutas contra a globalização. Isso permitiu que diferentes povos em todo o mundo compreendessem que seus problemas locais eram consequência de políticas econômicas globais. A partir disso, muitos movimentos se organizaram sobre o lema “globalizar as lutas”, articulando ações conjuntas e unidades políticas. A comunicação em rede permitiu que os problemas locais se tornassem visíveis, numa luta crescente contra o isolamento.

- Comunicação e imagem como parte direta da luta

Ganha força como o Zapatismo a ideia de que a comunicação e a imagem não são apenas acessórios para “acompanhar” o que já existe. Ao invés disso, elas fazem parte da tática política do movimento e mantêm uma relação sempre dialética com a prática (“o fato se torna discurso, ao invés do discurso se tornar fato”). Algo semelhante ao que alguns grupos anarquistas chamam de “propaganda pela ação”. Isso se dará também quando

manifestantes antiglobalização passam a utilizar instrumentos mais acessíveis de captação e divulgação de imagens anos mais tarde, formando a mídia livre e independente como um movimento dentro do movimento. Dentro disso, a própria presença contestatória do corpo na rua, junto à câmeras na mão, mostra que a imagem e a mídia fazem parte da criação consciente de um fato político que vai além de uma invenção simbólica afastada do real. Ou seja: em alguns casos a câmera cria a situação ao invés de apenas registrá-la e se torna parte ativa da vida.

8.7- De Chiapas a Seattle

Como vimos anteriormente, a globalização também pode ser entendida como uma construção das imagens e do imaginário sobre liberdade, comunicação e diminuição de barreiras. Ela também constitui a consagração final de um ideal histórico-narrativo linear e finito, baseado no desenvolvimento das potencialidades técnicas e humanas e que teriam encontrado no capitalismo o seu total potencial para a liberdade e a democracia. Durante o início da era neoliberal tentou-se construir um discurso “limpo” que apontava para uma ordem pacífica, onde as contradições do período bipolar teriam sido atenuadas ou finalizadas. As imagens enunciadas pela grande mídia, como da queda do Muro de Berlim, da bandeira soviética sendo baixada ou do rápido desenvolvimento tecnológico, anunciavam um novo mundo. Essa construção imagética limpa se deu até numa guerra material de verdade, a do Golfo Pérsico (em 1990), onde pela primeira um conflito bélico teve as imagens de sangue e destruição substituídas pela virtualidade de mísseis brilhantes vistos pela TV (tornando-se conhecida como “a guerra vídeo-game”).

O levante zapatista, com seus guerrilheiros de rosto coberto ocupando as cidades realizou um dos ruídos dentro desta imagem da ordem. Junto a isso, a partir de sua ação radical dentro do território, realizou ações simbólicas e comunicativas para espalhar suas propostas políticas. A apropriação da tecnologia para contra-informação, além de formas autônomas de resistência vinham de processos anteriores, mas com o EZLN temos um marco importante para a etapa que se inicia nas lutas antiglobalização e na mídia livre.

Podemos dizer que o Zapatismo realiza, no México, uma ponte entre as lutas armadas e libertárias dos anos 60 com as do fim do século XX. Ele parte das transformações da geografia política após os protestos de 68 e a ascensão dos grupos

armados, passa pelo processo de trocas e aprendizados junto aos grupos indígenas e conclui num movimento que apresenta ao mundo diferentes metodologias e reflexões sobre a revolução.

Além de buscar o tempo todo se articular com a sociedade civil mexicana, eles compreendem a necessidade de se dialogar com o mundo de forma geral. Entendendo que o neoliberalismo é um projeto político mundial que se manifesta de formas diferentes em cada local, o EZLN percebe a necessidade da mundialização das lutas. Por esse motivo, em 1996 eles fazem um chamado global para discutir “estratégias comuns, problemas e soluções”, no que foi o I Encontro Intercontinental pela Humanidade e Contra o Neoliberalismo. Cerca de seis mil pessoas de diferentes movimentos sociais aceitaram o chamado e foram expor suas histórias no enfrentamento de um inimigo comum: o capitalismo. No ano seguinte, um encontro na Espanha organizou uma campanha mais concreta, chamada Ação Global dos Povos, iniciada em 1998. Entre os movimentos participantes estavam o Movimento Sem-Terra do Brasil (MST) e o Sindicato dos Agricultores do Estado de Karnataka (movimento agrário radical da Índia).⁶⁷⁴ Esta articulação serviu de base para iniciativas posteriores como o Fórum Social Mundial e se realizou em paralelo às articulações de formação da Via Campesina.⁶⁷⁵

De acordo com uma pesquisa encomendada pelas Forças Armadas estadunidenses, os zapatistas estavam empreendendo uma “guerra de moscas” que, graças à internet e à rede global de movimentos, estava se tornando uma “guerra de enxames”. E o desafio de uma ofensiva contra um enxame, concluía eles, é que não há “uma liderança central ou estrutura de comando; tem muitas cabeças, e é impossível decapitar.”⁶⁷⁶

A ironia apontada por Naomi Klein é que esta articulação de movimentos estavaria tornando a globalização em realidade, de forma mais bem sucedida que as grandes corporações transnacionais.⁶⁷⁷ Para a autora canadense, os problemas sociais e ambientais mais diversos, como o sucateamento de escolas ou a contaminação da água

⁶⁷⁴ LUDD, Ned. *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os dias de Ação Global*. São Paulo: Conrad, 2002. pág. 17 (O livro *Urgência das ruas* é um apanhado de manifestos, relatos e outros textos militantes, publicado pela Coleção Baderna, coletânea de textos libertários feita pela Editora Conrad. Todas as publicações do livro são assinadas com a alcunha de Ned Ludd, uma referência ao militante operário que defendia a quebra de máquinas como protesto contra a exploração capitalista.)

⁶⁷⁵ FIGUEIREDO, 2006, pág. XV (prefácio)

⁶⁷⁶ KLEIN, 2003, pág. 50

⁶⁷⁷ *Ibidem* pág. 11

passaram a ser compreendidos para além da responsabilidade local de governos corruptos e incompetentes. Desta forma, há uma atualização das lutas anti-imperialistas que marcaram movimentos e cinemas militantes em períodos anteriores (como já vimos).

A maior possibilidade de trocas internacionais de informações permitiu a compreensão destes males como parte de políticas globais articuladas. Embora implantados pelos Estados Nacionais, as crises sociais seriam consequências de uma política “concebida centralmente por alguns interesses corporativos e instituições econômicas internacionais, incluindo a Organização Mundial do Comércio (OMC), o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial”.⁶⁷⁸ Exatamente por isso, os protestos a partir dos anos 90 foram marcados pelas ações durante os encontros de algumas destas instituições. Segundo Klein, “a turba do mundo real se chocou com o clube *privé* de especialistas onde nosso destino é determinado.”⁶⁷⁹ Ou seja: o movimento iniciado nos anos 90 é um conflito direto onde estava em jogo o questionamento da representação e do protagonismo político frente a um mundo controlado por poucos sujeitos. Por isso mesmo, as formas auto-gestionadas na organização e a paisagem humana das ruas refletiam o modelo de um mundo proposto pelas lutas, no que ficaria conhecido como política pré-figurativa. Dentro desse contexto libertário e de confronto direto, se forjou a luta antiglobalização (ou altermundialista) e se construiu uma nova mídia independente.

O comitê provisório responsável pela convocação da Ação Mundial dos Povos, criado dentro dessas redes, redigiu quatro pontos de partida, para unir as lutas em pontos comuns na luta contra os organismos centralizadores da política da globalização:

uma rejeição explícita das instituições que as multinacionais e os especuladores construíram para tomar o poder das pessoas, como a OMC e outros acordos de liberalização do comércio (como a Associação de Cooperação Econômica da Ásia e do Pacífico- APEC, a União Europeia- UE e o Nafta etc).;

uma atitude de confronto, uma vez que não achamos que tentar influenciar e participar possa ter um grande impacto nessas viciadas e anti-democráticas organizações, nas quais o Capital transnacional é o único e verdadeiro orientador das políticas;

⁶⁷⁸ *Ibidem*, pág. 11

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pág 14

uma chamada para desobediência civil não-violenta e a construção de alternativas locais pelas comunidades locais, como resposta para a ação dos governos e das corporações;

uma filosofia organizacional baseada na descentralização e a autonomia.⁶⁸⁰

Em 1998 foi realizada a primeira Conferência da Ação Global dos Povos, em Genebra, sede da combatida OMC. Estiveram presentes 300 delegados, de 71 países, Uma das finalidades mais objetivas do encontro era coordenar ações contra dois eventos que aconteceriam ainda naquele ano: a reunião do G-8 (os sete países mais industrializados do mundo, mais a Rússia) em Birmingham, Inglaterra e a segunda reunião ministerial da OMC, em Genebra, que aconteceria dois dias depois. Durante os quatro dias de ação global aconteceram manifestações em todo o mundo: em Huderabad, na Índia, 200 mil pessoas exigiam o fim da OMC; no Brasil, 50 mil trabalhadores sem terra e desempregados foram às ruas e 30 festas *Reclaim the Streets*⁶⁸¹ aconteceram em diferentes países. Em Praga-República Checa, houve uma grande festa móvel, que terminou com a depredação de lojas do Mc Donald's e conflitos com a polícia. Enquanto isso, na Inglaterra, cinco mil pessoas bloquearam o centro de Birmingham durante o encontro do G-8, fazendo com que os participantes fugissem para um *resort* próximo dali. Em Genebra, durante a reunião da OMC dois dias depois, mais de quinze mil pessoas de toda a Europa foram até à cidade no maior distúrbio que a cidade já conheceu. Os manifestantes quebraram janelas e o Mercedes Benz do diretor da OMC foi destruído. Como resposta, a Organização Mundial do Comércio deu uma declaração “a favor de maior transparência”, o que não satisfez os ativistas.⁶⁸²

Todo este movimento culminou nos grandes protestos ocorridos em novembro de 1999, durante a reunião ministerial da OMC em Seattle, EUA. Aconteceram, durante os dias do evento, manifestações grandiosas em todo o mundo, mas em Seattle a situação tomou grandes proporções, marcando a história das lutas sociais contemporâneas. Diferentes projeções falam da presença de cinquenta a cem mil pessoas, vindas também

⁶⁸⁰ LUDD, 2002, pág. 18

⁶⁸¹ O *Reclaim the Streets* (“reconquiste as ruas”) é um movimento de tendência libertária e ecológica surgido na Inglaterra, que questiona os problemas da globalização e o caos urbano nas cidades. Suas ações baseiam-se na ocupação dos espaços públicos em manifestações e festas de caráter político.

⁶⁸² LUDD, 2002, págs. 19 e 20

de outros países, naquelas que foram as maiores manifestações norte-americanas, desde os anos 60. Os manifestantes bloquearam os principais cruzamentos da cidade, impedindo a chegada dos delegados da OMC. Houve pesada repressão policial e a lei marcial dos EUA foi decretada, deixando de vigorar direitos constitucionais. Segundo o relato dos ativistas, foram cometidas torturas e outras violações dos direitos humanos.⁶⁸³

A maior parte do movimento optou pela desobediência civil não-violenta, com a tática do bloqueio das ruas e a resistência à intervenção policial. Mas a diversidade tática se fez presente: ações de caráter lúdico, performático e teatral; sindicalistas que realizaram protestos paralelos, em outros lugares da cidade e a forte presença do *Black Blocks*, em ações diretas mais radicais. O ataque a prédios de bancos e empresas transnacionais realizados pelos *Black Blocks* foram uma imagem icônica do movimento de Seattle, repercutida amplamente. Os alvos foram bastante direcionados e explicados em seus comunicados, que circularam na época. A quebra de símbolos da globalização possibilitou uma imagem onde a resistência à política global ia além de meras declarações. Portanto hoje, quando se fala em Seattle, impossível não pensar numa loja do Mac Donald's depredada.

Os executivos e líderes de Estado, que ficaram ilhados num hotel durante grande parte do tempo, deram declarações como : “estamos realmente assustados com essas pessoas. Elas parecem não ter medo de “autoridade”⁶⁸⁴. O presidente Clinton chegou a reconhecer que os protestos representavam “interesses que não estão sendo ouvidos” e que “o sistema deve ser aberto para essas pessoas”.

Para o Estado e as corporações, Seattle foi uma declaração de oposição às políticas globais excludentes. Para a sociedade civil, foi reforçada a discussão sobre a globalização, o neoliberalismo e o capitalismo. E, dentro dos movimentos, Seattle marcou a presença da auto-organização horizontalizada, mesmo na diversidade caótica; a articulação em rede com intenso uso das novas tecnologias e o nascimento de novas formas de mídias livres e independentes⁶⁸⁵.

⁶⁸³ *Ibidem*, pág. 55, 56 e 57

⁶⁸⁴ LUDD, 2002, pág. 57 (declaração de um “homem de negócios” não identificado no livro)

⁶⁸⁵ Nota do autor: o leitor desta tese talvez estranhe o fato de que o contexto histórico de onde surgiu o videoativismo tenha merecido bem mais linhas que aqueles relacionados a outros movimentos do audiovisual ligado às lutas sociais. Concordamos que compreender cada um destes momentos na história é de essencial importância para a pesquisa do tema, nos estudos de cinema. Contudo, a escolha

8.8- A cultura *hacker* e o ciberativismo

Como já vimos, as tecnologias da informação e comunicação são elementos centrais da narrativa histórica atual representada pela globalização. Mas, embora o mundo global se configure também como fábula (como aponta Milton Santos), a internet, as redes e as demais tecnologias da contemporaneidade forjam grande parte das nossas relações culturais, sociais e econômicas. Portanto, é uma tarefa delicada analisar a luta encabeçada por grupos vinculados às ferramentas computacionais, pois são justamente esses os instrumentos-símbolos do capitalismo global combatido.

À primeira vista, podemos pensar que o uso destas técnicas é uma devolução tecnológica contra um sistema que oprime. Contudo, essa concepção pressupõe que o desenvolvimento das novas tecnologias e relações sociais ocorreram à margem daqueles que são agentes da contestação digital. Ou seja, que ele apenas instrumentalizariam as novas técnicas para ações de enfrentamento contra a ordem estabelecida. Entretanto, em autores como Manuel Castells vemos que a internet é originária do curioso entroncamento entre o desenvolvimento científico de ponta, a pesquisa militar e a cultura libertária⁶⁸⁶.

O nascimento da rede mundial de computadores se deu no projeto Arpa Net, das Forças Armadas norte-americanas, onde havia uma orientação militar estratégica perante à Guerra Fria em 1969.⁶⁸⁷ O Departamento de Defesa financiava essas pesquisas em universidades dos EUA, buscando a melhor troca de informações e o aperfeiçoamento dentro da corrida tecnológica.⁶⁸⁸ Como pode ser percebido, desde o seu surgimento, a rede mundial de computadores possuía a infinidade de contradições presentes até os dias de hoje.

Somente a partir de sua privatização nos anos 90 a internet foi apropriada de forma ampla pelo mundo dos negócios, tornando-se rapidamente uma das bases das relações mercadológicas globais existentes até hoje. No entanto, Castells afirma que o projeto da internet era caro e ousado demais para ser assumido inicialmente pelo

por esmiuçar mais detalhadamente as lutas antiglobalização justifica-se pela relação mais direta entre estas mobilizações e o surgimento do videoativismo, como veremos melhor, a seguir.

⁶⁸⁶ CASTELLS, 2003, pág 19

⁶⁸⁷ O projeto Arpa Net foi iniciado em 1958, mas somente em 1969 foram feitos os primeiros experimentos que originaram a internet.

⁶⁸⁸ CASTELLS, 2003, págs. 13 e 14.

empresariado, em sua origem. Nos primeiros tempos o projeto Arpa Net teria crescido, segundo o autor, em num ambiente seguro, com relativa liberdade para a inovação dentro das universidades e centros de pesquisa, mesmo tendo essas iniciativas uma missão militar clara dentro da lógica de Estado.⁶⁸⁹ O ambiente do campus estudantil foi o contexto onde se desenvolveu esse projeto e outros posteriores e paralelos (já quando a manipulação dos códigos e ferramentas das tecnologias emergentes não poderiam mais ser controlados). O espaço universitário acabou marcando, segundo o autor, muitas das características da rede até hoje, como as relações mais fluídas, a multidirecionalidade, o acesso a muitas informações e a maior horizontalidade nas relações constituídas, com a diminuição das hierarquias. Castells aponta que a internet talvez não fosse a mesma sem, por exemplo, a formação das redes comunitárias que se iniciaram a partir dos estudantes que provocaram as primeiras experimentações dessa tecnologia.⁶⁹⁰

A contracultura dos anos 60 e 70 influenciou de formas diferentes este processo. Castells acredita que, para grande parte desses estudantes, o aspecto contracultural não estava revelado num engajamento direto nas lutas sociais, mas sim na pulsão criativa de empoderamento da técnica; na necessidade de liberdade e independência do pensamento e na cooperação e solidariedade com seus pares contra os monopólios da informação. Para o autor, a imersão destes *hackers* era profundamente inserida no mundo tecnológico.⁶⁹¹

Porém, podemos identificar, também, outras relações claras entre a internet nascente e os movimentos da contracultura mais conhecida. O documentário *Tudo vigiado por máquinas de adorável graça*⁶⁹², da BBC, mostra as diferentes conexões, nos anos 60, entre a teoria cibernética e os experimentos que originaram a *web* ; as experiências sociais em comunidades alternativas e as pesquisas científicas sobre a retro-alimentação e os estudos sobre auto-organização dentro do ecossistema⁶⁹³ Todos eles, segundo a argumentação do filme, representavam a busca por uma sociedade auto-organizada, sem as hierarquias sociais e de pensamento, sem o controle vertical por parte

⁶⁸⁹ *Ibidem*, págs. 23 e 24

⁶⁹⁰ *Ibidem*, pág. 25

⁶⁹¹ *Ibidem*, págs. 25 e 26

⁶⁹² *Tudo vigiado por máquinas de adorável graça*. Adam Curtis, Londres, BBC, 2011. Disponível em <http://vimeo.com/29365522>. Consultado em 24 de agosto de 2013.

⁶⁹³ O próprio documentário acompanha a construção e a desconstrução posterior da teoria sobre uma harmonia e uma retro-alimentação no ecossistema, dentro dos experimentos e debates científicos

de líderes e políticos. Não por acaso, a mesma São Francisco do movimento *hippie*, da cultura psicodélica, do movimento LGBT e de outras expressões contestatórias e contraculturais, foi também palco de diversas transformações no campo digital-tecnológico, inclusive na internet⁶⁹⁴. Anos mais tarde, em 1987, nasceria na cidade o *Institute for Global Communication* (IGC), uma das primeiras redes de computadores criadas para a promoção de causas sociais. O instituto foi um dos apoiadores na criação da já citada rede de mulheres *La Neta*, responsável pela divulgação do levante zapatista pelo mundo nos anos 90.⁶⁹⁵

Uma potencialidade importante dos movimentos que surgiram na cultura *online* vem de sua capacidade modificadora e criadora, dentro do domínio da linguagem e da técnica. Para Castells, pessoas e instituições transformam a tecnologia, experimentando-a, modificando-a e se apropriando dela. Essa afirmação seria especialmente verdade com a internet, “uma tecnologia particularmente maleável, suscetível de ser profundamente alterada por sua prática social, e conducente a toda série de resultados potenciais- a serem descobertos por experiência, não de antemão.”⁶⁹⁶ O autor aponta que os novos usos da tecnologia e as alterações dela são devolvidas ao mundo em tempo real. Dessa forma, relativizam-se as barreiras entre um aprendizado através do uso de novas ferramentas computacionais e a produção criativa gerada por esse uso e manipulação. Da mesma forma, pode-se falar do rápido retorno de uma difusão de tecnologias e o seu aperfeiçoamento contínuo por parte de usuários-modificadores.

Castells acredita que a cultura *hacker* desempenhou papel fundamental na formação da internet e na cultura da era informacional. Ela teria sido o ambiente propiciador de inovações tecnológicas, mediados por uma comunicação e cooperação livre.⁶⁹⁷ A partir de uma citação de Pierre Levy, Castells entende como cultura *hacker* “o conjunto de valores e crenças que emergiu da rede de computadores que interagem *online* em torno de sua colaboração em projetos autonomamente definidos.”⁶⁹⁸

⁶⁹⁴ A mesma São Francisco da contracultura informática, também seria o centro do desenvolvimento tecnológico corporativo após a abertura da internet ao mercado, nos anos 90 e o crescimento do uso de computadores, a partir dos anos 80.

⁶⁹⁵ CASTELLS, 2003, pág. 47

⁶⁹⁶ *Ibidem*, pág. 10

⁶⁹⁷ *Ibidem*, pág. 37

⁶⁹⁸ *Ibidem, Ibidem*

Para o autor, a melhor forma de compreender essa manifestação é considerar o desenvolvimento das fontes abertas de programas não-proprietários e gratuitos. Ele considera que este processo “foi um traço estrutural no desenvolvimento da internet”. Um importante momento dentro dessa história foi o lançamento do sistema operacional Unix, em 1974. Desenvolvido pelos laboratórios Bell, ele permitia alterações em seu código-fonte.⁶⁹⁹ Devido a esta liberdade, o sistema acabou sendo utilizado por muitos estudantes e pesquisadores, que logo se tornaram especialistas em sua manipulação, dando origem a um movimento que defendia fontes abertas. Em 1984, o programador do MIT Richard Stallman lança a *Free Software Foundation*, em reação às reclamações por direitos autorais no sistema Unix. No lugar do selo *copyright*, que garantia o direito de propriedade intelectual, ele propõe o *copyleft*. Essa licença permitia a qualquer indivíduo o uso gratuito dos programas, desde que redistribuísse o código aperfeiçoado. O referido projeto abriu caminho para o movimento do *software* livre e da cultura livre, que ampliava a noção para além do mundo dos computadores. A partir do Unix é criado o Linux, em 1991, tornando-se o sistema de programa aberto predominante até hoje.⁷⁰⁰

Ao falar da cultura *hacker*, Castells tenta desconstruir a visão propagada pela imprensa de que eles seriam aqueles especialistas em computador interessados em invadir ilegalmente diferentes sistemas e gerar o caos na rede. Isso ele atribui aos *crackers* (embora reconheça que estes também são uma subcultura do universo *hacker*).⁷⁰¹ Contudo, essa separação nem sempre foi tão clara e muitas das ações de desobediência civil na *web* foram importantes tanto na formação do ciberativismo, como no desenvolvimento da internet e da tecnologia digital que conhecemos hoje. Autores como Carlos dos Santos preferem inserir esse tipo de subversão mais diretamente dentro da história do hacktivismo e do ciberativismo. Num primeiro momento, para ele, os *hackers* agiam para liberar as informações computacionais do controle estatal, universitário e privado, sendo os responsáveis pelo desenvolvimento da microinformática. Mas,

⁶⁹⁹ “Código-fonte são as linhas de programação que formam um software em sua forma original. (...) Com o código-fonte de um programa em mãos, um programador de sistema pode alterar a forma como esse *software* funciona, adicionar recursos, remover outros —enfim, adaptar o *software* às suas necessidades.” Retirado de “Entenda o que é o código-fonte de um programa”. Folha Online- caderno Tec. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fohla/informatica/ult124u7618.shtml>. Consultado em 24 de agosto de 2013.

⁷⁰⁰ CASTELLS, 2003, págs. 16 e 17

⁷⁰¹ *Ibidem*, págs. 38 e 39

posteriormente, essas ações não mais se relacionavam somente no desbloqueio de programas fechados e na criação de tecnologias livres, mas também em atos que objetivavam expor o ridículo dos sistemas proprietários fechados. Dentro desta perspectiva, tem destaque o grupo *Cult of Dead Cow* (CDC), fundado em 1984 por especialistas, pesquisadores e artistas. Uma de suas mais conhecidas ações foi a criação de um vírus que liberava as portas do *Microsoft Windows 95*.⁷⁰²

Apesar da cultura hacktivista voltada para ações de luta sociais ter antecedentes nos anos 80 (como vimos anteriormente com a rede comunitária virtual de São Francisco *Institute for Global Communication*), foi nos anos 90 que elas ganharam mais força e visibilidade. Em 1998 surgiu o grupo estadunidense *Electronic Disturbance Theatre*, que unia artistas e *hackers* ativistas para performances *online*, realizando ações como o ataques à página do Governo Mexicano, em apoio ao EZLN e também às do Pentágono e da Bolsa de Valores de Frankfurt.

Outro coletivo importante foi o inglês *Eletro-hippies*, que fez, durante os protestos de Seattle, uma ação de envio em massa de emails para oficiais e o Departamento de Agricultura em protesto contra os alimentos geneticamente modificados.⁷⁰³ Para Carlos dos Santos este tipo de ação se relaciona mais diretamente com a concepção de “mídia tática”⁷⁰⁴, ou seja, as que privilegiam rebeliões efêmeras, estéticas e lúdicas no “aqui e

⁷⁰² SANTOS, Carlos André dos. *A rebeldia por trás das lentes: participação política juvenil no Centro de Mídia Independente no Brasil* (Dissertação de mestrado). Santa Catarina: PPG em Sociologia Política da UFSC, 2010. págs. 195 e 196

⁷⁰³ *Ibidem*, pág. 197

⁷⁰⁴ “Mídia Tática é um conceito alternativo de mídia que surgiu nos anos 90, fruto de uma série de práticas de ativistas de mídia e festivais de novas mídias pela Europa e EUA. O fundamento básico do conceito mídia tática é um uso diferenciado das potencialidades midiáticas tornado possível graças à crescente acessibilidade dos materiais e equipamentos de mídia, e à conseqüente explosão de produção faça-você-mesmo (DIY).

Tal forma diferenciada implica num uso "político" desses meios, desvinculado dos interesses mercadológicos e dos interesses das classes dominantes a eles normalmente associadas - isso sem contar a estrita dependência das mega-corporações que engoliram o setor nos últimos anos - em se dando voz a todos aqueles excluídos desses meios: classes desfavorecidas, minorias (raciais, sexuais, etc.), comunidades alternativas, dissidentes políticos, artistas de rua, etc.

O princípio de tática vem como oposto a estratégia, no sentido de não efetuar um confronto direto com o rival, mas através de "táticas", de modos de atuação que minem as suas forças e efeitos devastadores. O conceito deriva dos estudos de Michel de Certeau em "A Invenção do Cotidiano" e a definição em si é do artista plástico polonês Krzysztof Wodiczko (que já esteve em São Paulo no Arte Cidade), criador de veículos de alumínio para moradores de rua.”

Retirado de “O que é mídia tática”. ROSAS, Ricardo. Disponível em <http://midiatatica.info/>. Consultado em 25 de agosto de 2013.

agora”, em lugar de um enfrentamento direto com o sistema.⁷⁰⁵ A mídia tática se diferencia, para o autor, dos coletivos de relação mais orgânica com as lutas anticapitalistas, antiglobalização e contra o neoliberalismo, geralmente chamados coletivos “*tech*”. Estes últimos valorizam mais a presença nas ruas, o enfrentamento direto ao sistema, além da participação e do suporte junto aos movimentos sociais. Um dos exemplos dados por Carlos dos Santos é o *Riseup*, sediado em Seattle, que fornece contas de emails seguras para ativistas.

Ao percorrermos este processo das lutas de resistência global até o ciberativismo, ganham-se elementos para pensar melhor discussões atuais travadas nas ruas, na internet, nos jornais, nos movimentos sociais, nas universidades e em outros espaços. Como podemos perceber, muitas das perguntas que estão ocupando as cabeças na atualidade são consequências do que aconteceu durante as transformações tecnológicas computacionais aqui descritas. Falamos especialmente das relações entre a internet/novas tecnologias e as mobilizações sociais, além das reflexões sobre novas formas de organização e sociabilidade política. Quando já se aproximavam o fim do século XX, Seattle e o ciberativismo se deparavam com questões que não perderam a sua atualidade, nos ajudando a entender o surgimento do videoativismo e o seu desenvolvimento nos anos 2000.

8.9- O Centro de Mídia Independente: “Seja a mídia!”

Três meses antes das manifestações contra a OMC em Seattle (1999), Matthew Arnison, da *Community Activist Technology* (CAT) informou, num fórum da internet, que havia criado um programa que possibilitava a hospedagem de fotos, vídeos e relatos de ativistas, sem a necessidade do conhecimento técnico. A notícia rapidamente se espalhou e o *software* foi escolhido como ambiente virtual para a cobertura em tempo real dos protestos.⁷⁰⁶ Especialistas em informática ajudaram a aperfeiçoar o sistema e voluntários promoveram um concerto que arrecadou sessenta mil dólares para as despesas do projeto.

⁷⁰⁵ LEMOS, André. *Apud* SANTOS, 2010, pág 197

⁷⁰⁶ SANTOS, 2010, pág 199.

Durante os protestos em Seattle, o sítio do *IndyMedia* recebeu milhares de acessos e postagens e os manifestantes passaram a privilegiar os meios produzidos pelo próprio movimento, em detrimento da cobertura da grande mídia⁷⁰⁷. Após os atos de 1999, a página perdeu a especificação da cidade de Seattle pra ganhar um nome mais abrangente no endereço eletrônico: foi de “seattle.indymedia.org” para apenas “indymedia.org” (no Brasil, ele é chamado de Centro de Mídia Independente- CMI e utiliza o endereço mediaindependente.org).

Os *softwares* usados foram compartilhados para uso em outro movimentos e a plataforma do *site* ficou disponível para ações posteriores, dando origem, mais tarde, à formação de coletivos locais em diferentes lugares do mundo.⁷⁰⁸ Em 2010 o pesquisador Carlos André dos Santos afirmava a existência de 170 grupos *Indymedia*.⁷⁰⁹

O CMI se auto-define como...

(...) uma rede de produtores e produtoras independentes de mídia que busca oferecer ao público informação alternativa e crítica de qualidade que contribua para a construção de uma sociedade livre, igualitária e que respeite o meio ambiente (..)

Entre seus objetivos está...

(...) dar voz a quem não têm voz, constituindo uma alternativa consistente à mídia empresarial, que frequentemente distorce fatos e apresenta interpretações de acordo com os interesses das elites econômicas, sociais e culturais.⁷¹⁰

O CMI marca, nos anos 90, a produção da chamada mídia livre e independente, influenciando e dando novas ferramentas para diferentes comunicadores ativistas. Ele nasce no contexto de apropriação técnica e criativa das novas tecnologias, do crescimento de um discurso sobre autonomia e auto-gestão e da necessidade de criação de meios mais estruturados para a visibilidade, apoio e articulação às lutas sociais. Dentro de um contexto da contracultura libertária, adaptam o lema punk “Faça você mesmo!”, para “Seja a mídia!”

⁷⁰⁷ *Ibidem, Ibidem*

⁷⁰⁸ *Ibidem*, pág. 200

⁷⁰⁹ *Ibidem*, pág. 179

⁷¹⁰ *Ibidem, Ibidem*

Embora a ideia de “mídia tática” (de ações mais pontuais, como ataques *hackers*) tenha sido um dos conceitos importantes na construção do CMI, o movimento possui, desde as suas origens em Seattle, uma proposta de ação mais direta com as lutas políticas *offline* e uma perspectiva claramente anticapitalista (o que vincula-se à ideia dos coletivos “*tech*”). O ciberativismo, que é uma das facetas importantes do CMI, recebeu influência de diferentes processos de resistência social, tecnológica e contracultural, como o Zapatismo, a cultura *hacker* e a formação de redes ativistas. No entanto, olhar para esta história é importante não apenas para entender a formação do Centro de Mídia Independente mas, também, para compreender a dinâmica das lutas sociais contemporâneas de forma mais geral, assim com as suas influências vindas de movimentos audiovisuais.

8.10- O videoativismo: “O mundo todo está vendo”

Se, por um lado, o CMI nasce da cultura *hacker*, do ciberativismo e do ativismo do *software* livre (que vimos anteriormente), sua faceta videoativista tem influências no movimento de TVs alternativas, vídeos independentes, *videomakers* e outras formas de resistência audiovisual.

O que viria a ser chamado de videotivismo em Seattle era baseado na presença de câmeras (geralmente mais leves e acessíveis, como as *handycams*), inseridas dentro dos conflitos das ruas. Junto a isso, havia processos de edição rápida e compartilhamento via internet, possibilitados pelas plataformas criadas dentro dos movimentos; além de exibições seguidas de debate em espaços públicos, como ruas, universidades, movimentos sociais, escolas e outros locais. Numa época bem anterior às exibições *online* em sítios como o *You Tube* e *Vimeo*, os vídeos eram vistos somente a partir de um *download*, ou enviados pelo correio. Mas, mesmo assim, permitiram um tipo de circulação amplo na publicização dos fatos de Seattle e outras lutas. Além disso, muitos dos filmes eram realizados a partir de processos coletivos, onde juntavam-se diferentes registros videoativistas numa mesma edição.

O videoativismo, a partir de Seattle, foi um importante momento para o audiovisual dentro das lutas sociais, mas ele possui origens importantes no processo em torno das TVs comunitárias e da produção de vídeos independentes nos EUA dos anos

1970 e 1980⁷¹¹. É importante observar que ele potencializa elementos característicos da cultura do vídeo independente e dos experimentos em TV, desenvolvidos e apropriados por coletivos dos EUA e de todo o mundo nas décadas anteriores. As possibilidades trazidas pelos instrumentos videográficos permitiram a expansão daqueles que buscavam romper a lógica da produção centralizada de conteúdos no cinema e na radiodifusão.

Um dos grupos que podem ser citados nestas origens é o *Alternate Media Center*. Criado em 1971 nos EUA e inspirado num projeto canadense dos anos 60 chamado *Challenge for Change*, ele buscava inicialmente a reapropriação das tecnologias de informação das TVs a cabo junto a comunicadores não-profissionais. A iniciativa caminhou para processos avançados em termos democráticos, como a realização de debates; assembleias; compartilhamento de produções; criação de centros de produção-iniciativas que levaram seus *videomakers* para fora de seus núcleos e a criação de um órgão institucional em prol do acesso à TV a cabo.

Os *radical video collectives* também foram importantes grupos dentro deste processo nos anos 70. Eram produtores de vídeo ligados aos movimentos anti-guerra, por direitos humanos e liberdade de expressão e tentavam trazer a mídia eletrônica para dentro da imprensa alternativa e da contracultura.

Nos anos 80 e 90 tem destaque a *Deep Dish TV* (DDTV), formada pelos membros da cooperativa *Paper Tiger TV*. Era uma rede de acesso público via satélite (a primeira dos EUA), com 250 canais, que criou uma estrutura que possibilitava a veiculação de diferentes realizações de orientação progressista.

Se estes projetos foram diretamente importantes como campo de inspiração, influência e fornecimento de ferramentas técnicas, estéticas e políticas, o vídeo em muitos países permitiu o surgimento de grupos e movimentos importantes na cultura alternativa e independente. Tendo um início bastante vinculado às experimentações ligadas às artes visuais (como a vídeo-arte e a vídeo-performance), durante os anos 70 e 80 viu-se o crescimento dos coletivos de *videomakers* interessados em novas e diferentes intervenções e registros de fenômenos sociais. No Brasil, podemos destacar grupos como o Olhar Eletrônico e articulações como a Associação Brasileira de Vídeo Popular- ABVP.

⁷¹¹ SANTOS, 2010, pág. 184

Michael Renov destaca que a arte do vídeo se inicia e se desenvolve num momento de ascensão de movimentos sociais nos anos 1960, 1970 e 1980, como o feminismo, o movimento negro e o movimento de diversidade sexual. Este meio teria se tornado uma poderosa forma de resistência e contra-discurso dos grupos que dele se apropriam. Pela própria natureza do vídeo, onde a recepção pode vir quase em tempo real e a produção possui uma lógica mais dinâmica, ao invés de um isolamento, passa-se a inserir o filme como um diálogo, onde interagem uma concepção monológica e uma dialógica. Os trabalhos, que possuem grande caráter performático e auto-representativos da câmera junto ao corpo, eram freqüentemente engajados em uma construção comunitária e profundamente dialógica.⁷¹² Inserindo o seu corpo, a sua voz e a sua auto-experimentação, quem antes era objeto (num processo de “assujeitamento”) se coloca como sujeito, conseqüência de uma crise também nas relações constituídas em relação a um "outro" que não se via representado. Em um período em que existia a ascensão do direito de se fazer visível, evidenciam a existência própria e a de sua expressão performativa. Dentro desta perspectiva, no Brasil podem ser destacados os trabalhos do videartista Rafael França, entre o fim dos anos 1970 e os anos 1980, muitos dos quais com características performáticas e confessionais e com temas relacionados à homoafetividade, à AIDS e à presença da morte⁷¹³. Já o feminismo e a luta contra a intolerância homofóbica estão nos trabalhos pioneiros em vídeo de Rita Moreira, como *Temporada de Caça*⁷¹⁴ (1988, 25 minutos), que discute a onda de assassinatos a homossexuais na São Paulo da época. Por fim, vale citar a presença do grupo feminista Lilith Vídeo, dentro do movimento de vídeo popular dos anos 1980, que realizou trabalhos como *Mulheres do canavial* (1986, 36 minutos)⁷¹⁵.

Essas iniciativas videastas podem ser pensadas dentro de uma linha de continuidade que marca experiências em diversos suportes audiovisuais. O nascimento do vídeo, nos anos 60, aconteceu próximo à efervescência das câmeras de cinema de oito, dezesseis milímetros e super-oito, criadas para uso doméstico, mas apropriadas pelos

⁷¹² RENOV, Michael. *The Subject of documentary*. University of Minnesota Press, 2004

⁷¹³ O último filme de Rafael França, *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991, 5 minutos) pode ser visto em <http://video.br.msn.com/watch/video/assista-ao-ultimo-video-de-rafael-franca/1m06nikah?from=>

⁷¹⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g

⁷¹⁵ SANTORO, 1989, pág. 77

movimentos marginais/*underground* (de forma semelhante ao que aconteceria, mais tarde, com as *handycams* dos anos 90).

O vídeo tem uma relação umbilical com as transformações da arte eletrônica e, mais recentemente, da cultura digital e pode ser também diretamente relacionado e pensado junto ao desenvolvimento das tecnologias da comunicação e da informação. Por outro lado, também associa-se às transformações dentro da história geral do cinema. Essas mudanças não agiram apenas em aspectos estritamente formais e técnicos, mas também em seus embates com o mundo filmado e nas suas relações culturais e sociais de produção .

As análises sobre as transformações do vídeo são múltiplas e divergentes, mas revelam a sua complexidade e multiplicidade em termos de linguagem. Para Ivana Bentes, contribuições como a captação do som direto, junto à imagem, marcaram o cinema da década de 60 e foram importantes na “percepção do filme e do vídeo como fluxo audiovisual”. Segundo a autora, as experiências que caracterizaram os cinemas novos em todo o mundo e renovaram o documentário tinham como característica a apreensão do momento vivido, o registro da enunciação, influenciando o que viria ser a própria linguagem da televisão e do vídeo. As potencialidades trazidas pelo vídeo e a TV, como o “ao vivo”, a filmagem sem interrupção e o estilo direto devem ser pensados dentro das transformações ocorridas no campo cinematográfico geral. Conforme afirma Bentes, deveríamos verificar as contribuições trazidas por suportes como o 16 milímetros e o Super-8, onde teria florescido o cinema de intervenção (como o documentário, o cinema militante de “câmera na mão” e as demais relações diretas da câmera com o real). Portanto, o que antes era reservado ao registro doméstico, se tornaria um cinema subjetivo e individual, que transforma o consumo caseiro num movimento de resistência e criação. Assim, para a autora, toda a “marginalidade como bitola e proposta anárquica e desconstrutiva, toda esta efervescência em torno de uma apropriação tecnológica, seu “desvio”, iria se repetir, em maior escala, com o aparecimento do vídeo e sua difusão planetária.⁷¹⁶

⁷¹⁶ BENTES, Ivana. “Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo.” In: MACHADO, Arlindo (org) *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Arlindo Machado aponta que no período de surgimento do vídeo, durante os anos 60, a crença em uma gramática cinematográfica própria e “natural” estava em declínio e era transgredida por uma série de iniciativas como o *underground* e o cinema moderno. A arte videográfica nasceu com esta multiplicidade e indefinição. O pesquisador lembra que tanto as manifestações da videoarte, como as alternativas militantes e comunitárias mostravam a resistência a um modelo fechado das televisões. Conforme ele conclui, “a questão de uma linguagem 'natural' ou 'específica' para o vídeo nunca encontrou terreno muito fértil para germinar.”⁷¹⁷

Ressaltando o fato de que o vídeo é também um fenômeno de comunicação, Machado diz que o meio possui uma tendência a ser transmitido de “forma processual e não-hierárquica no tecido social”. Para ele, “isso acaba por confundir os papéis de produtores e consumidores, donde resulta, pelo menos nas experiências mais bem-sucedidas, um processo de troca e diálogo pouco comum nos outros meios”.⁷¹⁸ Portanto, “o vídeo tende a se configurar mais como processo do que como produto.”⁷¹⁹

Mas, o que é o vídeo? Ele é uma linguagem? Um dispositivo? É possível conceituá-lo? Phillipe Dubois explica que durante muito tempo se dedicou a estudá-lo, em suas mais variadas dimensões: documentário, ficção, instalação, até as mais recentes tecnologias digitais. O autor afirma que durante muito tempo se debruçou no que seria um projeto de nível “ontológico”, “identitário”, que se dedicaria a entender o que é o vídeo.⁷²⁰ Contudo, esta proposta não se concretizou, por razões teóricas e epistemológicas. Depois de tentar algumas tentativas um concluir uma ideia, percebeu que seria impossível e fez os seguintes questionamentos:

Como dar corpo de pensamento e uma identidade ao que se revelava para mim com um ‘não-objeto’? Como instituir uma plenitude a partir do vazio? Como fazer o positivo com o negativo? Como fazer o sólido com o gasoso e o líquido? Como construir uma realidade (do Ser) com o inapreensível (do não-Ser)? Como transformar um puro processo em objeto?”⁷²¹

⁷¹⁷ MACHADO, Arlindo. “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In: MACHADO, 2003. pág. 192

⁷¹⁸ *Ibidem, Ibidem*

⁷¹⁹ *Ibidem*, pág. 199

⁷²⁰ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. págs. 21 e 22

⁷²¹ *Ibidem*, pág. 22 e 23

Para ele, “o vídeo é e continua sendo, uma questão. É neste sentido que é movimento.” Assim, Dubois nega a possibilidade de delimitá-lo na especificidade de uma “imagem”. Para ele, o vídeo pode ser pensado com um “estado” da “maneira de ser das imagens”. Portanto, “o ‘vídeo’ não é um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um estado. Um estado da imagem (em geral). Um estado-imagem, uma forma que pensa.”⁷²²

Segundo o autor, a “estetização” da arte videográfica como “imagem” oculta uma outra face: “a do vídeo como processo, puro dispositivo, sistema de circulação de uma informação qualquer, “meio de comunicação”.”⁷²³ Ele questiona o que estaria dominando as discussões sobre o assunto, onde se coloca o vídeo prioritariamente como uma imagética a mais, comparando-o com a pintura, a fotografia e o cinema. Para Dubois, que não ignora esse aspecto, ao inscrevermos este meio em uma linha histórica ele teria mais relação com o telefone ou o telégrafo do que com as artes plásticas. “O vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples 'sinal'”⁷²⁴

Além de pensarmos a arte do vídeo, sua estética e concepção, devemos, paralelamente, lembrar a sua relação com as tecnologias da comunicação e informação, seja a televisão, a fita cassete, os aparelhos de reprodução e, mais tarde, os meios informáticos. Dubois diz, então, que “é nesse aspecto que ele funciona como intermediário entre o cinema e as 'últimas tecnologias' informáticas e digitais.” Afirma, portanto, que “se o cinema é, sobretudo, uma arte da imagem e atua sobre o vídeo pelo alto, as 'últimas tecnologias' informáticas e digitais são sobretudo dispositivos, sistemas de transmissão (mais do que obras) e o prolongam por baixo.”⁷²⁵

Este processo de proximidade com um projeto tecnológico mais amplo, que redundará na consolidação do digital, modificou as próprias pretensões de definição teórica da especificidade videográfica. Ao longo dos anos 1980 e 1990, inicia-se um processo onde, cada vez mais, o caráter específico da mídia videográfica foi sendo desconstruído. A tendência se intensificou com o advento da informática e a imensidão de elementos que se incorporaram ao vídeo, nos anos 2000. Cada vez mais, então, foi

⁷²² *Ibidem, Ibidem*

⁷²³ *Ibidem*, pág. 73

⁷²⁴ *Ibidem*, pág. 73 e 74

⁷²⁵ *Ibidem*

difícil delimitar as fronteiras entre fotografia, desenho, vídeo, som, texto e outros elementos.⁷²⁶ Dessa forma, o vídeo marcou um processo de transição, sendo visto não mais como um objeto com corpo próprio, mas como elo e processo, como afirma Dubois:

Assim dilacerado na história, dividido entre o cinema e o computador, cercado como um banco de areia, entre dois rios, que correntes contrárias vêm apagar progressiva e rapidamente, o vídeo era visto no final das contas como uma imagem intermediária. Uma ilha dedicada a submergir, instável, transitória, efêmera. Um curto momento de passagem no mundo das tecnologias do visual. Um parêntese. Um intertício ou um intervalo. Um vazio, em suma, que imaginávamos como plenitude.⁷²⁷

Nos anos 60 e 70, quando emergiu, o vídeo foi primeiramente apropriado pela arte eletrônica, que estavam interessados nas confluências entre a experimentação artística, a ciência e a tecnologia. Este processo guarda muitas relações com a apropriação técnica da informática pela cultura *hacker*, onde diminuíram-se as barreiras entre o técnico, o artista e o ativista político, onde o artista/ativista/comunicador é um experimentador e modificador de sua própria técnica, de sua própria plataforma tecnológica de uso.

Quando, nos anos 1970, 1980 e 1990 o vídeo se tornou uma arma para coletivos interessados na investigação de fenômenos sociais ou na militância política audiovisual, as proposições dos realizadores se relacionam mais fortemente com a autonomia em relação à técnica e à linguagem. Embora o aparelho videográfico não tenha as possibilidades tão plurais de manipulação tecnológica que seus pares na computação, ele faz parte de uma mesma geração eletrônica que pouco separava meio, linguagem e conteúdo. Essa união entre o vídeo e a internet se dá mais concretamente nos anos 1990, mesmo havendo ainda havia dificuldades de compartilhamento deste tipo de arquivo. Seus instáveis e grandes *frames* perdidos na tela são a deriva de um momento de crise e transição para uma era de vídeos *online*, que viria anos depois, nos 2000.

Contudo, para Bráulio Neves, o videoativismo dos anos 90 traz contribuições importantes nas reflexões sobre os processos de significação e representação em torno dos usos videográficos. Ele afirma que em meados dos anos 1990 não haviam muitas vozes dissonantes em relação ao consenso sobre os “deslizamentos de significantes na

⁷²⁶ *Ibidem*, pág. 78

⁷²⁷ *Ibidem*, pág. 99

pós-modernidade”- ideias estas que se formaram desde os anos de 1980. As imagens digitais teriam sido identificadas, segundo o autor, como o fim das pretensões de “verdade proposicionais do cinema documentário”. Ou seja, seria o fim da relação física (e química) da representação do mundo em película, substituída pelo material informacional e eletrônico do vídeo e do digital, sujeito à manipulação em sua linguagem binária ou na sintetização e resintetização via mediação da câmera e do computador. A estas tendências, Neves aponta teóricos como Virilio, Baudrillard e o já citado Dubois.⁷²⁸

“A resposta pós-modernista, recomendada à constatação de que os jogos de efeitos de sentido do documentário nunca haviam passado de ‘jogos de verdade’, era o ceticismo generalizado”. Se a desconfiança em relação ao documentário social, informativo ou político já havia gerado um processo de subjetivação individual na autoralidade e centramento na auto-linguagem, agora “as imagens digitais anunciariam um tipo de retórica audiovisual ‘fabulatória’”, também restritas à sua própria enunciação. Como afirma Neves: “diante da catástrofe do mundo, melhor é cuidar de si.”⁷²⁹

A produção e os usos de novas tecnologias a partir da primeira década de 2000, com os *sites* de vídeos disponíveis *online* (como *You Tube* e *Vimeo*), além de câmeras em celulares, máquinas fotográficas e *webcams*, mostraram um caminho diferente do previsto nos prognósticos sobre o digital. Ainda que o desenvolvimento tecnológico tenha aperfeiçoado muito as invenções dos seres, objetos e espaços criados sinteticamente, o ambiente das novas ferramentas audiovisuais viu uma efusão de imagens-câmera, percorrendo a realidade. Seja no flagrante inusitado na rua, na denúncia de um abuso policial feita pelo celular de um morador ou na *performance* de apartamento, o espaço comunicativo cerca-se dos fragmentos de sujeitos e realidades, num quadro de interesse audiovisual pela “potência do real”, buscado nas redes e também apropriado pelos veículos de mídia tradicionais.

Para Neves, nos anos 1980 e 1990, “os críticos vinculados à produção experimental, valorizada como ‘verdadeira arte’, resistiam a atribuir relevância à precária e copiosa produção de vídeos militantes, populares e/ou comunitários”. “Tecnicamente precários e sensorialmente despojados, pouco pareciam prometer em termos de

⁷²⁸ NEVES, 2010, págs. 80 e 81 *op. cit.*

⁷²⁹ *Ibidem*

desenvolvimento da retórica audiovisual (...)” Por isso, estas práticas eram vistas “como pertinentes apenas às práticas de movimentos sociais.” As ações de articular nacional e internacionalmente o vídeo popular eram vistas como “alternativas pobres”, incapazes de “transformar a retórica do documentário”.⁷³⁰ Talvez por alguns destes motivos, a extensa produção da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP, dos anos 1980) tenha ficado de fora da maioria dos trabalhos sobre o vídeo no país, como a coletânea *Made in Brazil*, organizada por Arlindo Machado.

Desta forma, para Neves, ignoraram-se as “inovações importantes em termos de metodologias de produção coletiva ou de democratização da produção audiovisual, surgidas nestes contextos (...)”. O autor acredita que “a dificuldade dos pesquisadores de cinema é que eles examinavam o vídeo militante/popular/comunitário/ativista segundo a abordagem tradicional, de ênfase intratextual”.⁷³¹ A precariedade e simplicidade técnica redundava em desinteresse pela análise fílmica; a circulação alternativa em relação circuito comercial ou mesmo aos festivais tradicionais estava longe da socialização e da notoriedade junto com críticos e realizadores. Além disso, os interesses muito mais políticos que artísticos dos filmes afastavam o interesse histórico, crítico e teórico. Para Bráulio Neves,

isso tornava muito improvável perceber a poesia suja da inovação do vídeo-ativismo, que vinha desenvolvendo processos coletivos de produção, de construção de circuitos de difusão, e/ou de constituição de redes de práticas de aprendizado, como inovações retóricas no cinema documentário.⁷³²

Observações como a de Neves não são meras tentativa de demarcação de campo. Para além disso, contribuem para conhecermos e pensarmos processos audiovisuais, culturais e políticos invisíveis da historiografia “oficial”, mas que contribuíram para transformações relevantes nos meios de produção intelectuais e artísticos, ajudando-nos a entender relações existentes na atualidade. Se hoje é lugar comum falar sobre a democratização da comunicação e do audiovisual, nos anos 1980 os movimentos sociais organizaram uma rede de produção e distribuição, em pleno período de democratização política e ascensão das lutas. Se a possibilidade de postagem de vídeos e de seu

⁷³⁰ *Ibidem*, pág. 82

⁷³¹ *Ibidem*, pág. 83

⁷³² *Ibidem*, págs. 83 e 84

compartilhamento na internet é rotina nos dias de hoje, nos fim dos anos 1990 o CMI já criava uma plataforma independente para a “subida” e divulgação de material audiovisual no “calor dos acontecimentos” dos conflitos de rua, em diferentes partes do mundo.

As abordagens sobre o vídeo popular, ou mesmo sobre o documentário militante, se deparam com algumas divisões rígidas dentro da teoria cinematográfica, tais como: a oposição entre uma crítica estética, formalista e imanentista de um lado e, de outro, as linhas teóricas que optam pelo estudo do contexto ou que adotam um viés sociológico. Ou, também, a oposição entre o enfoque na valorização da arte cinematográfica, sua estética, linguagem e tradição, contra as reflexões sobre as possibilidades comunicativas das novas tecnologias audiovisuais, vistas como “meios” e “mídias”.

Ao analisar a modernidade capitalista entre o século XIX e o XX, Benjamin já chamava a atenção para a constituição gradativa de uma sociedade das imagens, onde os produtos culturais se constituíam como parte das transformações dos meios de produção ou, nas suas palavras, como “expressão da economia na cultura”.⁷³³ O indivíduo da modernidade é aquele que se cerca de imagens- esta que será a linguagem predominante da modernização capitalista. Quando ele pensa o cinema, transita entre uma reflexão estética sobre o estatuto da obra de arte e as inovações no campo da linguagem e da representação mas, de forma inseparável, analisa as implicações políticas e técnicas do novo meio, dentro da modernidade, na produção e na própria linguagem cinematográfica. Além disso, reflete sobre a presença de autores-produtores, que quebravam as divisões entre autores e receptores, algo visto como tendência em vanguardas artísticas, assim como por artistas e militantes.

O século XX passou por transformações radicais no que diz respeito às tecnologias de comunicação e informação. O que era apontado por Benjamin como potência na política das imagens, se desdobra rapidamente no universo dos muitos aparelhos audiovisuais, como a TV, a comunicação via satélite, as câmeras de cinema mais acessíveis, o vídeo e, finalmente, a revolução operada pela internet. Se Benjamin havia dito que o cinema é a forma de arte que melhor sintetizava os perigos existenciais de seu tempo, nos deparamos, hoje, com uma economia amplamente baseada no fluxo de redes, informações e imagens. Castells acredita que a internet transformou a economia

⁷³³ BENJAMIN, 2006, pág. 502

capitalista de forma análoga à presença do carvão, da eletricidade, do trem e do automóvel em tempos anteriores.

Nas últimas décadas do século XX a teoria do cinema, tão antiga quanto o próprio meio, viu-se acuada diante de uma empolgação generalizada com as novas tecnologias, tais como o vídeo, a computação gráfica, a internet e os dispositivos móveis. O cinema, em primeiro lugar e o campo específico do documentário, mais tarde, havia se esforçado em consagrar-se como “arte”, tanto por parte dos realizadores, como da crítica. Para isso, produziu uma série de debates, análises, gramáticas e historiografias, caras ao seu campo particular. Desde os primórdios do vídeo, passando pela expansão da informática, chegando até a internet e a globalização do fim do século, o conflito teórico diante de uma expansão dos meios audiovisuais está posto, nas crises que cercam as relações entre a “comunicação” e a “arte”. Da mesma forma, os usos políticos e militantes do audiovisual, que se apropriaram, ao mesmo tempo em que ajudaram a criar novas ferramentas, foram mal vistos por submeter a arte cinematográfica a interesses considerados externos à sua própria linguagem.

Ao compreendermos movimentos como o ciberativismo e o videoativismo, temos que ter em vista as particularidades de seus usos técnicos, estéticos, com uma ligação direta nos seus dispositivos representacionais. Como vimos acima, a internet foi profundamente influenciada pela cultura *hacker* e o movimento de cultura livre. O audiovisual do CMI nasce exatamente das possibilidades geradas pela produção de plataformas autônomas nos processos políticos. Assim, bem antes da era do *You Tube* e das redes sociais, movimentos como o vídeo popular e o videoativismo colocaram em pauta temas como a democratização cultural do audiovisual, o dialogismo e a horizontalidade.

Entretanto, não trata-se de meramente compreender as relações sociais do filme e o seu contexto contemporâneo comunicacional e político. O inverso é verdadeiro e não menos importante: as reflexões de mais de um século de crítica e realização cinematográfica são essenciais para o entendimento de uma sociedade que vem se erguendo dentro de uma arquitetura audiovisual, onde o espaço contemporâneo, cada vez mais, cerca-se de imagens. Para observar obras do contexto videoativista/ciberativista (ou “documentário ciberativista”, como prefere Neves) é necessária uma ampliação do

campo. Analisar estes filmes é olhar também para as imagens da história a partir da imagem-câmera, para a produção de sentido de suas montagens, mas também entender as relações dialéticas de um cinema construído nos fluxos de distribuição em rede, nas discussões em debates e no instantâneo do tempo real.

Um dos principais filmes realizado durante as manifestações de Seattle (junto a *Showdown in Seattle*) é *Essa é a cara da democracia (This this what the democracy looks like, 1999, 68 minutos)*⁷³⁴. O documentário ajuda-nos a entender não apenas este momento histórico, mas também um diferente modo de produção audiovisual.

Essa é a cara da democracia inicia-se com a legenda: “O filme seguinte foi gravado por mais de 100 ativistas dos meios de comunicação”. A reunião destas imagens, feitas através da edição, acaba por revelar a sua diversidade de materiais, desde a mais pixelada e “amadora”, até a mais “profissional” e de melhor definição. Pode-se dizer que esta diversidade, vista nos procedimentos do filme, é também uma característica daquele movimento. No lugar de uma massa uniforme, torna-se visível no documentário as diferenças entre idades, raças, filiações políticas, táticas de luta, etc.

Se as ideias sobre a autoria coletiva dentro do cinema militantes estão presentes há muitas décadas, com a internet essa perspectiva não é apenas uma opção política, mas uma característica familiar ao próprio meio. Na rede, há um fluxo de conteúdos, que permite de forma mais direta a propagação da cultura livre, dos projetos colaborativos e o questionamento da propriedade intelectual. O CMI é herdeiro destes pensamentos e modos de agir, utilizando a licença *copyleft* e defendendo que qualquer um é produtor de conteúdos e de imagens.

O filme se passa integralmente ao longo das jornadas de luta dentro de Seattle, durante os protestos que ocuparam toda a cidade e impediram a reunião da Organização Mundial do Comércio (OMC), em 1999. As manifestações, que marcaram o movimento antiglobalização, são registradas em seus diferentes cenários: resistência pacífica no bloqueio de ruas; marchas de diferentes movimentos; repressão policial; falas em megafones e microfones; situação dos chefes de Estado e delegados do encontro, que estão presos no hotel; passeatas e comícios realizados (separadamente) por sindicalistas e

⁷³⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=X0MeA7mvpeU>

entrevistas sobre a globalização e a conjuntura mundial (nos protestos e em locais fechados).

A trilha inclui músicas bem próximas à geração de jovens nos protestos, como as de bandas de rock *hardcore*, rap e *rap-metal*. Mas o som predominante é o de música eletrônica *drum-and-bass*, em sintonia com uma edição rápida e rítmica, com algumas inserções gráficas, produzindo um nexo entre os planos, os momentos do protesto e os movimentos dos corpos. Essa estética, que está presente também em filmes videoativistas como *Surplus* (de Erik Gandini), reflete o caldo cultural dos realizadores, mas também a linguagem rápida e múltipla do hipertexto. Embora haja um aspecto de espetacularização e revolta juvenil nesta linguagem, a escolha revela também certo caráter contracultural da geração de ativistas, daquele momento. Os organizadores e demais ativistas de Seattle possuem uma forte ligação com a cultura alternativa, buscando ali, tornar visível e audível as suas imagens e as suas referências culturais.

Walter Benjamin, ao observar os filmes nazi-fascistas dos anos 1930, chamava a atenção para o fato de que a multidão se tornava visível através da técnica cinematográfica (em suas imagens aéreas, de “vôo de pássaro”). Para ele, “o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano”. Entretanto o fascismo, na concepção benjaminiana, permitia a expressão das massas, sem que as relações de propriedade fossem alteradas. Era a massa transformada em “espetáculo”, constituindo, assim, a “estetização da política”. E conclui: “*Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.*”⁷³⁵

Contudo, diferente da massa uniforme citada por Benjamin (vista, por exemplo, nos filmes de Riefenstahl) há, aqui, o seu oposto. Ao olharmos as multidões em protesto nos filmes militantes de hoje, encontramos igualmente relações entre a visibilidade (a estética) e a política. Se as propostas sobre novas formas de práticas políticas horizontais e autônomas encontram o desafio da conciliação decisória frente à diversidade humana, o documentário torna visível e audível estas contradições e complexidades, ao filmar a multidão de rostos, gritos e subjetividades.

⁷³⁵ BENJAMIN, 2012, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. págs. 210 a 212

Um aspecto importante de *Essa é a cara da democracia* é a forma como ele revela a subjetividade histórica das manifestações, a partir das ruas. Há entrevistas com participantes dos protestos feitas *a posteriori* e em outros locais, que assumem um caráter reflexivo e retrospectivo sobre o evento. Mas é a voz das ruas, das imagens *in loco*, que são mais utilizadas, gerando mais elementos para a compreensão do protesto. Esta voz é ouvida de diferentes formas: nas palavras de ordem (como a constantemente entoada “De quem são essas ruas? São as nossas ruas”); na mulher cantando um *folk* de apologia à desobediência civil; no coro dos protestos cantando a música que versa “Não há poder, como o poder do povo e o poder do povo não para”; em rápidas entrevistas de rua, na captação de discursos em microfones e em palavras ditas num mega-fone, propagadas em jogral. Se em maio de 1968, as palavras dos muros são os melhores textos de um momento de complexa explicação, as palavras e imagens diversas das ruas, visíveis através do documentário, talvez sejam uma das chaves para se compreender Seattle.

Analistas se contorcem para entender movimentos de organização complexa, como a luta antiglobalização, o *Occupy Wall Street* e os protestos de junho de 2013 no Brasil. O documentário tem a potencialidade de observar, ouvir e construir significações a partir do momento real vivido, fornecendo ferramentas de análise centradas na multiplicidade de presenças no mundo. Movimentos de caráter complexo e mutante, que escapam a todo momento dos cercamentos teóricos, exigem registros abertos a esta diversidade (como aqui, com diferentes câmeras dos próprios ativistas), assim como pedem análises polissêmicas e abertas.

As imagens que mais marcam *Essa é a cara da democracia*, ao longo do filme, são as que mostram ativistas sentados e de braços dados, tentando bloquear a rua, enquanto policiais os retiram do lugar, com prisões e agressões. Num desses momentos a câmera filma, com um plano mais próximo, um destes grupos, quando ocorre apreensões policiais e um casal que se abraça emocionado. Os ativistas começam, então, a gritar “O mundo todo está vendo! O mundo todo está vendo”. As palavras mostram uma conexão entre os personagens filmados e a câmera, onde há uma consciência do processo comunicativo/imagético onde estão inseridos. Seattle, então, se configurou como um grande evento político de busca por visibilidade contra as políticas da OMC e de outras

instituições reguladoras da globalização. Neste sentido, as redes foram importantes tanto para levar as pessoas de todo o mundo pra a cidade, como para espalhar as imagens do que ocorria. Foi, portanto, a primeira vez que uma grande manifestação contou com um sistema de divulgação de seus próprios filmes (e outros conteúdos), conectados a uma rede mundial, nas plataformas criadas pelo CMI, mudando a comunicação ativista/militante a partir de então.

Ao fim do filme, quando a câmera filma manifestantes em frente a uma delegacia cobrando a libertação de presos, um ativista vai ao mega-fone e tem suas palavras repetidas através de um jogral, que repete parte por parte:

Pediram-me/ para fazer uma declaração/ por parte dos centros de mídia independentes (*indymedia centers*)./ O representante das Filipinas/ declarou que/ a nossa presença aqui/ animou a presença dos países do terceiro mundo/ a encerrar a OMC.

Assim, a atividade de Seattle foi uma ação-direta local, articulada com uma mobilização mundial nas redes e nas ruas. A imagem das manifestações, vistas por todo o mundo, foi a não-imagem da reunião da OMC, numa destruição criadora.

No mesmo local onde os manifestantes pediam a saída dos encarcerados, outro ativista fala, com a sua voz também ressoando num jogral:

Nunca pensei/ que o momento chegaria/ que uma nova geração de ativistas/ rompesse as águas/ que se supõe que o idealismo se afogara/ e vir à superfície/ rindo (*smiling*)/ daçando/ sorrindo (*laughing*)/ marchando/ fazendo desobediência civil/ renovando a democracia americana/ concretamente/ expressando/ solidariedade/ não apenas aqui nos EUA/ mas também nos cantos mais longínquos da Terra/ para além dos olhos dos meios de comunicação./ Assim vocês conseguiram/ abrandar a máquina da destruição./ Mas isso não pode se tratar/ de apenas reduzir a máquina de destruição./ Mas também tem que ser sobre/ acelerar o grau de criação/ de um novo mundo/ um lugar melhor.

Manifestação em inglês é *demonstration*, “demonstração”, termo usado, também, em menor medida no Brasil. Tanto as palavras “manifestação”, como “demonstração” revelam significados próximos às atribuições no campo da ação expressiva. Enquanto “manifestar-se” é chamar a atenção para a coletividade de um assunto pertinente, “demonstrar” é “dar uma mostra” de algo que um indivíduo ou um grupo social acredita

ser correto, fazendo-se, assim, visível. Quem se manifesta, manifesta a sua insatisfação. Quem “demonstra”, demonstra o que quer e o que é capaz de fazer.

Podemos dizer que, por um lado, estes termos se sintonizam com uma das facetas táticas de um protesto. Dizem respeito ao seu aspecto comunicativo, de falar (ou tentar falar) à sociedade civil, à imprensa e ao Estado suas reivindicações, bandeiras ou propostas de sociedade. Neste ponto, se conectam mais fortemente às ações de mídia livre, como o videoativismo. Um vídeo feito pelo movimento pode ter a função de chamar para uma manifestação, divulgar o que aconteceu e ampliar as explicações sobre as pautas e os contextos de luta. Contudo, além destes elementos de caráter comunicativo, o protesto também age objetivamente/materialmente pela pressão direta. Semelhante a uma greve ou ocupação de terras e prédios, as manifestações de rua (e eventuais ações mais radicais) geram transtornos no cotidiano das cidades, interrompem ou atrapalham reuniões (como no caso da OMC, em 1999), obrigando os gestores públicos darem explicações, transformando as sedes dos governos num centro mediador de crises e levando os gestores do Capital ficarem temerosos em suas ações.

Essa discussão é muito cara à história do Zapatismo, movimento que produziu grandes influências em uma Seattle preocupada com a invenção de táticas relacionadas à comunicação e à expressão política. Hilsenbeck ressalta que, na bibliografia sobre EZLN, há uma polarização entre dois aspectos: “de um lado, estudiosos defendendo a substituição gradual de uma guerra armada por um conflito eletrônico, de palavras, símbolos e legitimidades” e, de outro lado, “teóricos ressaltando a efemeridade destas práticas e recolocando a pura materialidade bélica do conflito”.⁷³⁶ Hilsenbeck, ao falar sobre o assunto, lembra o trecho de um dos comunicados de Marcos:

Nós pensamos que a transformação revolucionária no México não será produto da ação em um único sentido. Isto é, não será, em sentido restrito, uma revolução armada ou uma revolução pacífica. Será, primordialmente, uma revolução que resulte da luta em variadas frentes sociais, com muitos métodos, sob diferentes formas sociais, com graus diversos de compromisso e de participação.⁷³⁷

⁷³⁶ HILSENBECK, 2013.

⁷³⁷ SUBCOMANDANTE MARCOS *apud* HILSENBECK, 2013

Apesar de diferentes, estas duas características táticas se relacionam dialeticamente. O Movimento Zapatista, grande inspirador de Seattle, acreditava que no lugar do “discurso se tornar fato”, o “fato se torna discurso”. Muito se falou da importância de movimentos como o de Chiapas e de Seattle na perspectiva de propagadores de campos de discussão, formação e organização, além da importância dada às proposições feitas à sociedade, através de suas atividades. Mas foram também momentos de uma ação material objetiva, como um levante armado (no caso zapatista) ou das chamadas “ações diretas” (no caso de Seattle), objetivando uma pressão direta nos dirigentes do Estado e do Capital. Assim, as ações objetivas se tornam propaganda, comunicação (a “propaganda pela ação”) e as atividades expressivas/comunicativas chamam para a ação nas ruas. Portanto, o ciberativismo zapatista, o CMI e o videoativismo são iniciativas que se conectaram diretamente à organização e à ação dos movimentos. Sozinhos não produziram nenhum levante, mas tampouco foram meros “suportes”. São partes constitutivas de um todo, onde a mídia se desenvolveu organicamente junto às ruas, influenciados e influenciando novas formas de relação dialógicas, abertas e não-hierárquicas.

“Mas isso não pode se tratar/ de apenas reduzir a máquina de destruição./ Mas também tem que ser sobre/ acelerar o grau de criação/ de um novo mundo/ um lugar melhor” fala o ativista diante do jogral na multidão em *Essa é a cada da democracia*, enquanto aguarda a soltura dos presos. Se o levante de Seattle foi marcado por atos mais radicais, também torna-se conhecido pelas demonstrações de outras formas de sociabilidade, de organização política e pelas necessidade de um espaço público plural, livre, igualitário e pelo nascimento do videoativismo. O ponto central era a luta anticapitalista e antiglobalização, mas os militantes não apenas produziam ações diretas contra gestores do sistema econômico internacional, mas faziam das ruas um campo de experimentações sociais, artísticas e políticas, prefigurando a sociedade que imaginam. Assim, acelerar o grau de criação de outras possibilidades para além do atual sistema econômico, imagético e comunicativo. A imagem do jogral, que segue a fala do ativista, é representativa de uma voz que ressoa, construída pela coletividade.

Essa é a cara da democracia permite a percepção da diversidade de rostos, movimentos e ideias. O audiovisual, diferente de um debate de ideias por meio da escrita, revela nas superfícies de suas imagens a multiplicidade de sentidos das ações políticas. Imagens dialéticas de um instante histórico, de luta pelo rompimento econômico, político e cultural. Instante que se atualiza, se resignifica, em suas potências possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De *Revolta do Buzu* às Jornadas de 2013

Em 2000, um ano após os protestos de Seattle, funda-se um coletivo do CMI no Brasil, no período da formação destes grupos em todo o mundo. A organização do coletivo ocorre durante os protestos acontecidos naquele ano em São Paulo, contra a reunião do FMI e do Banco Mundial, em Praga, junto ao interesse de ativistas brasileiros que acompanhavam já o *site* e a Ação Global dos Povos, contra a globalização. Embora iniciasse com apenas algumas pessoas, o grupo toma corpo a partir da formação de rádios livres, da campanha contra a ALCA e da realização do Primeiro Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, em 2001, quando formam-se outros núcleos pelo país, além de São Paulo. Neste mesmo ano, o coletivo realiza seu primeiro curta, *Não começou em Seattle, não vai acabar em Quebec*⁷³⁸, registrando os protestos realizados no Brasil, contra a ALCA, violentamente reprimidos. Era o início do videoativismo brasileiro, no processo em parte mostrado, também, no filme *Brad: uma noite mais nas barricadas*. Ao longo dos núcleos pelo Brasil, os vídeos seriam utilizados em cobertura de protestos e em os debates, assim como nas articulações das ações de resistência global e junto a movimentos sociais, a exemplo da Ocupação Chiquinha Gonzaga, no Rio de Janeiro e do Sonho Real, em Goiânia⁷³⁹.

A participação no CMI se dava especialmente por parte de ativistas e grupos definidos como autônomos ou libertários, ou seja, de caráter mais horizontal, não-hierárquico, sem vinculações com entidades mais institucionalizadas. Para Carlos dos Santos, o salto maior dado pelos coletivos locais do CMI acontece pelo acompanhamento de grandes protestos entre 2003 e 2004, especialmente relacionados ao transporte. O autor acredita que o que impulsionou estas pessoas era a necessidade de “reconquistar a cidade”, “estreitar laços com os movimentos populares e “furar os bloqueios dos meios convencionais de comunicação”⁷⁴⁰.

E é também neste contexto que nasce o Movimento Passe Livre. As origens do

⁷³⁸ Disponível em 1- <https://www.youtube.com/watch?v=9c6ZwAD8naA> 2- https://www.youtube.com/watch?v=6T_CJsba-GY3 3- <https://www.youtube.com/watch?v=7r3rph8gKQQ>

⁷³⁹ SANTOS, 2010, pág. 235-242

⁷⁴⁰ *Ibidem*, pág. 247

MPL estão na Revolta do Buzu, manifestações ocorridas em Salvador, contra o aumento da tarifa, em 2003. O que chamava a atenção na revolta era a participação de jovens, especialmente estudantes secundaristas do ensino público, que realizam diversos bloqueios nas principais vias de Salvador, parando a cidade. Segundo o MPL, “a indignação represada no interior do transporte público fomentou uma dinâmica de luta massiva que escapava a qualquer forma pré-estabelecida”. Assim, “a Revolta do Buzu exigia na prática, nas ruas, um afastamento de modelos hierarquizados; expunha outra maneira, ainda que embrionária, de organização”⁷⁴¹.

Um ano antes havia sido fundado o CMI de Salvador, no Encontro de Fanzine e Mídia Independente (INFAME). Durante a Revolta do Buzu, o coletivo faz a cobertura de todo o processo, que se espalhou pelo mês de Agosto de 2003. O material do CMI, junto ao filme realizado pelo cineasta Carlos Pronzato, chamado *A Revolta do Buzu*⁷⁴² (2013, 66 minutos) levam as imagens dos protestos de Salvador a vários debates em escolas públicas, universidades, grêmios estudantis, assembleias horizontais e outras instâncias organizativas. Influenciados por este processo, ocorre a Revolta da Catraca, que consegue barrar o aumento em Florianópolis, em 2004. Assim, em 2005, durante o Fórum Social Mundial, é fundado o MPL, com ampla participação dos ativistas do CMI⁷⁴³.

Ao falar sobre *A revolta do buzu*, realizado durante os protestos de Salvador, Carlos Pronzato reflete:

Através dos anos esse documentário (de 2003) foi adquirindo uma dimensão inimaginável nos dias da realização. De um episódio local e regional atingiu níveis nacionais influenciando diversos coletivos a lutarem por um transporte público e acho que já ficou na história como um exemplo das possibilidades de utilizar um suporte audiovisual documentando um fato e ao mesmo tempo dotar o seu conteúdo de uma interpretação política pessoal e perdurável. Os dias da filmagem foram de uma intensa solidariedade dos estudantes, -em tempos em que os celulares ainda não filmavam muito-, apoiando e revelando oportunidades para eu poder ter a possibilidade de plasmar para a história episódios velados à imprensa empresarial, cujo intuito era desmoralizar o movimento⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ MOVIMENTO PASSE LIVRE, SÃO PAULO. “Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo”. In *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestação que tomaram as ruas do Brasil*. Boitempo/Carta Maior, 2013. pág. 14

⁷⁴² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dQASaJ3WgTA>

⁷⁴³ POMAR, Marcelo. “Não foi um raio em céu azul”. Introdução a JUDENSNAIDER, Elena (org.). *20 centavos: a luta contra o aumento*. São Paulo: Veneta, 2013

⁷⁴⁴ Entrevista concedida por email.

Pronzato, que tem origem argentina, mas vive há muitos anos no Brasil, é um cineasta militante errante, como foi Brad Will, Joris Ivens e Chris Marker. Realiza documentários de lutas sociais em várias regiões do Brasil e da América Latina. Ele pode ser considerado um misto de mambembe e camelô, pois filma em vários locais e sempre tem seus filmes à venda, formando a sua “banquinha” por onde vai.

O seu *Revolta do Buzu* revela muitas das características do movimento de 2003. São imagens do instante, numa conexão direta com a rua, a multidão e os bloqueios. São evitados especialistas e falas que não se vinculam ao contexto. O que se vê é a revolta de jovens, em grande parte negros, contra o aumento da passagem e, também, contra as entidades estudantis burocratizadas, que acabam por trair o movimento, impedindo o seu êxito.

O filme e a fala de Pronzato trazem alguns elementos que utilizo, nesta parte final da tese, para sintetizar possíveis conclusões sobre esta pesquisa que se encerra (assumindo, agora, uma primeira pessoa). O seu documentário possui, como é frisado por ele, mas que pode ser claramente vislumbrado nas imagens, a urgência do “agora”, de uma câmera que se insere nos conflitos de imediato, mas que não podia ter noção de qualquer totalidade histórica, da amplitude que se alcançaria mais tarde, devido a sua influência. O trabalho realizado por ele representava o tipo de ação cada dia mais presente no vídeo popular/videoativismo, em protestos em todo o mundo, ainda numa época que as tecnologias audiovisuais móveis começavam a se espalhar.

Em minha época de estudante de graduação, por volta de 2003/2004, assisti a uma exibição de *Revolta do Buzu* seguida de debate, assim como participei de protestos posteriores do MPL em Juiz de Fora-MG. Algo que fazia parte do mesmo processo de uma década com trabalho de base relativo ao tema do transporte, resultando, por fim, em manifestações com milhões de pessoas nas ruas, em 2013. Mas também algo que nem eu, então um estudante curioso num debate, nem Pronzato, o realizador do filme assistido, tínhamos ideia do que estava sendo construído (como ele mesmo atesta).

Pontos de chegada e novas questões

Por que me remeto a isso? E por que trago estas informações e reflexões apenas nas considerações finais? Acredito que há, no caso deste caminho trilhado pelo CMI, *Revolta do Buzu* e o MPL, um fenômeno importante, que ataca três dos temas centrais, que desenvolvi na tese. Trata-se do cinema militante/videoativismo/vídeo popular em suas relações com: 1- o real captado no seu “agora”; 2- a história em suas montagens, remontagens e desvios; 3- os deslocamentos e transformações na realidade e nos meios de produção audiovisuais.

Difícilmente estaria falando a verdade quem dissesse que previu a força das Jornadas de Junho de 2013. Contudo, ao olharmos para trás, para todo o percurso até ali, percebemos como existem processos e sujeitos desconsiderados pelo campo do visível, mas que são parte essencial da construção do real, da história e do campo simbólico. Talvez por isso escolhi, neste trabalho, tentar olhar para as imagens do audiovisual popular/militante/ativista, objetivando uma perspectiva outra sobre a história e o cinema (a partir das contribuições teóricas e metodológicas de Benjamin).

Durante esta navegação desviante, realizada pelo objetivo da pesquisa, me deparei com vários “agoras”. Os escritos destes mais de quatro anos, estiveram entre a identificação e a recusa, nas distâncias temporais que foram se impondo. Imerso no “agora” da Mostra Luta, ou no “agora” das manifestações de 2013, que participei e filmei, escolhi me deslocar, me afastar. Precisava, antes de tudo, compreender o que estava estudando e também entender o meu lugar nas discussões da tese, como as que dizem respeito às representações e auto-representações. Resolvi, então, compreender o que foi o cinema militante, o vídeo popular e videoativismo. Hoje, de posse destas ferramentas, me equivoquei para trabalhos futuros, tanto sobre o audiovisual nas manifestações de 2013 (com suas multiplicidade de novidades); como para a Mostra Luta, que terá sua sétima edição em 2014.

Pode-se dizer que, de certa forma, 2013 foi uma síntese dos tipos de grupos trabalhados. O Coletivo de Vídeo Popular, embora atualmente desarticulado, tem alguns de seus membros formando o grupo Ação Direta do Vídeo Popular, para filmar os protestos. Da mesma forma, movimentos Sociais como a Rede Extremo Sul e o MTST produziram vários materiais, junto a uma onda de novas ocupações. O videoativismo, que

havia construído plataformas, incentivado muito o estágio de mídia livre atual, aparece em destaque, com as milhares de câmeras e transmissões ao vivo, independentes, via internet (os *streamings* de grupos como o Mídia Ninja e o Mídia Negra). E a mostra luta, que tematizou os protestos em 2013 e segue para a sua sétima edição em 2014.

Portanto, dentro do que consegui produzir neste trabalho, posso falar de algumas linhas de chegada:

1- Há, nos filmes estudados, uma política que se desenvolve na contestação às relações produtivas, representacionais, estéticas e sociais. As experimentações nos processos de realização, organização interna coletiva, exibição, distribuição, debate e formação técnica e teórica engendraram, ao longo da história dos grupos e realizadores, deslocamentos que reinventaram relações da arte com a política e rediscutiram conceitos como o de autoria no cinema. Da mesma forma, os estudos realizados para a tese, tanto na parte teórica, como nas análises dos filmes, levaram à compreensão sobre como existe também um caráter coletivo na construção geral das diferentes relações produtivas do campo audiovisual, técnico e histórico na sociedade, embora haja, dentro da situação social posta de desigualdade, uma contínua tentativa de retirada de protagonismo de grande parte dos sujeitos envolvidos neste processo.

2- A utilização da metologia e da teoria benjaminiana, aplicada às relações históricas e aos filmes militantes, em caráter de aplicação experimental, revelou-me elementos importantes para a análise e produção do trabalho. Primeiramente, a tentativa de compreensão da multidimensionalidade de camadas, contidas no “agora” do instante imagético, mostrou-me a presença intersubjetiva que guarda cada instante. Isso leva, como método, à necessidade de compreensão do campo visível para além das simplificações que centralizam a enunciação e a representação soberana, levando, por outro lado, à percepção do visível como espaço dos conflitos, fato visto em alguns dos filmes analisados. Em segundo lugar, a montagem destes “agoras” surgiu como uma opção para análise, ao pensar cada instante como potência de atualização, reconfiguração, resignificação e rearranjo. Da mesma forma, ao olhar para a utilização destas montagens e remontagens, dentro dos filmes do audiovisual militante/ativista/popular, percebi a

possibilidade política deste procedimento dentro dos grupos e realizadores, como na reafirmação protagonista dos sujeitos filmados, na ressemantização de representações, na evidenciação/ provocação dos conflitos, na tomada da história “pelas mãos” e na produção de imagens desviantes, que negam uma narrativa histórica já fechada, propondo pensamento, crítica e rompimento.

Entretanto, apesar de ter algumas conclusões, a urgência do tema e a impossibilidade temporal em me aprofundar nos desdobramentos atuais, assim como em me deter no desenvolvimento de questões apenas esboçadas durante o texto, levam-me à abertura, ao final deste trabalho, para algumas questões do agora e do amanhã. Entre elas, cito, perguntando:

1- Se grande parte desta pesquisa examina as relação das imagens dialéticas da história, produzidas pelo audiovisual nas lutas sociais, com as suas resignificações, atualizações e “tomada pelas mãos”, como pensar um videoativismo muito ligado à denúncia essencial do “agora”, no “ao vivo”, no fluxo da luta presente? Para onde vão estas imagens? Que tipo de relações temporais e espaciais são constituídas, neste contexto? E que relações estabeleceremos com estas imagens, no processo histórico?

2- Como poderemos pensar as contradições estabelecidas entre o uso das novas tecnologias da comunicação nas lutas contra-hegemônicas, de um lado e a presença, cada vez mais aguda, da lógica mercadológica destas técnicas, dentro da economia capitalista mundial?

3- Como os grupos de videoativismo/ cinema militante/ vídeo popular vão se desenvolver em termos políticos, estéticos e técnicos? Haverá uma prioridade mais objetiva pelo imediato? Vão se desenvolver estruturas mais complexas em termos documentais e narrativos? E, por fim, como pensar a sustentação e desenvolvimento destes coletivos, perante às limitações de ordem estrutural e material?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADERALDO, Guilherme André. *Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno na produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais em São Paulo”*. (Tese de doutorado). São Paulo: PPG em Antropologia/FFLCH/USP, 2013.

AGUIAR, Weverton Alexander. “O Realismo Socialista no cinema: o cinema como forma de difusão do ideal stalinista”. *In Anais do 7º Seminário de Pesquisa em Arte da Faculdade de Artes do Paraná*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012.

ALMEIDA, Lizandra Magon de; CARVALHOSA, Zita; REIS, Vanessa (orgs.) *Vivendo.. História e histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum*. São Paulo: Associação Cultural Kinoforum, 2012.

ALMEIDA, Paulo de. *A realização da ambição do negro: Oscar Micheaux, race pictures e a grande migração* (Monografia de conclusão de curso). Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social/UFF, 2011.

Disponível em www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/35/26

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil* (Dissertação de Mestrado) Campinas: IA/Unicamp/PPG em Multimeios, 2004.

ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago” e “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” *In Antologia de textos fundadores do Comparativismo Literário Interamericano*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Consultado em 3/12/2013.

ANTUNES, Ricardo. RIDENTI, Marcelo. “Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil” *In Mediações- Revista de Ciências Sociais* (vol. 12, n.2, pág. 78 a 89).

Londrina: Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2007. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3319>. Consultado em 13/05/2014

ARAÚJO, Luciana Corrêa. “Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos”. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/85/artjpprimeirostempos.htm>. Consultado em 02/06/2014.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BARROS, Audrey. “Imprensa em França durante revolução”. In *Monografias-Brasil Escola*. Disponível em <http://monografias.brasilecola.com/historia/imprensa-franca-durante-revolucao.htm>. Consultado em 03/09/2013.

BAUDELAIRE, Charles. XLVI- A perda da auréola. In *Pequenos Poemas em Prosa*. Disponível em versão *online*, pelo *link*: <https://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/08/lido-charles-baudelaire-le-spleen-de-paris-pt.pdf>. Consultado em 23/06/2013.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Textos: “*La terra trema*”; “O cinema e a exploração”; “A ontologia da imagem fotográfica” e “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação”).

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, WALTER. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. (Textos: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” ; “O autor como produtor”; “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Sobre o conceito de história”).

_____. *Passagens*. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial, 2006.

BENTES, Ivana. “Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo.” In: MACHADO, Arlindo (org) *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

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

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/ Edusp, 1994.

CALDART, Roseli Salete. *Pedagogia do Movimento Sem Terra*. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CEDEFES. “O diferencial étnico do “Quilombo do Talhado” (Santa Luzia-PB) Disponível em www.cedefes.org.br/?p=afro_detalhe&id_afro=6551. Consultado em 16/08/2013.

CESARINO, Flávia. “Primeiro cinema” In MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Parirus, 2008.

_____. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. pág. 64.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHOUDHURY, *Deep Kanta Lahiri*. *Telegraphic Imperialism Crisis and Panic in the Indian Empire, c. 1830- 1920*. Londres: The Palgrave Macmillan Transnational History Series, 2010.

CINEMATECA BRASILEIRA “‘O Cinema do Povo’ e os anarquistas no cinema”. In *III Jornada Brasileira do Cinema Silencioso*. (catálogo do evento). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009. Disponível em http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2009/filmes_anarquismo.php. Consultado em 03/09/2012.

COLETIVO DE VÍDEO POPULAR; VICENTE; REIS, Vanessa (orgs.). *Revista do Vídeo Popular* (n.2). São Paulo: Coletivo de Vídeo Popular, 2009.

_____. *Revista do Vídeo Popular* (n.4). São Paulo: Coletivo de Vídeo Popular, 2010. Em impresso e também disponível pelo site do coletivo, pelo endereço http://videopopular.files.wordpress.com/2011/02/revista_video_popular_07_2010_final_p_net.pdf.

_____. *Revista do Vídeo Popular* (n.5). São Paulo: Coletivo de Vídeo Popular, 2011. Em impresso e também disponível pelo site do coletivo, pelo endereço http://videopopular.files.wordpress.com/2011/02/revista_video_popular_12_2010_levefinal.pdf.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Davison. “Walter Benjamin: uma narrativa poética do histórico”. In *Cadernos Benjaminianos* (n.1). Belo Horizonte: Faculdade de Letras-UFMG, 2009. www.lettras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/05%20Davidson%20de%20Oliveira%20Diniz.pdf. Consultado em 19/08/2013

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

ELGELS, Friedrich, MARX, Karl. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

ESPINOSA, Julio García. “Por un cine imperfecto”. In *Revista Universitária do Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)*. Disponível em http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/images/trabajos/6923_22214.pdf. Consultado em 12/12/2013.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FIGUEIRA, Cristina Aparecida Reis. “O cinema como prática educativa anarquista no período de 1900 – 1921”. In *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: Associação Nacional de História (ANPUH), 2005. Disponível em <http://anpuh.org/anais/?p=15631>. Consultado em 15/03/2014.

FIGUEIREDO, Guilherme. *A guerra é o espetáculo: origens e transformações da estratégia do Exército Zapatista de Libertação Nacional*. São Paulo: Rima Editora, 2006.

FONSECA, Isabel Costa da. “Estratégias do MST para se inserir na esfera pública”. In *Inovcom- Revista Brasileira de Inovação Científica e Comunicação* (vol. 1, n. 2). São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/inovcom/article/view/314>. Consultado em 22/02/2012.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Fapesp/Unicamp, 1994.

_____. Prefácio de BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

GENNARI, Emilio. *EZLN: Passos de uma rebeldia*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

GETINO, Octavio. SOLANAS, Fernando. “Hacia un tercer cine”. In *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973 (Textos “El cine como hecho político” e “Hacia un tercer cine”).

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GODARD, Jean-Luc. SOLANAS, Fernando Solanas. “Cinema fora do sistema”. In TORRES, A. Roma (org.). *Cinema, arte e ideologia*. Póvoa de Varzim: Afrontamento, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Novo Horizonte, 1981.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HILSENBECK, 2013. Alexander. “Zapatismo: Entre a guerra de palavras e a guerra pela palavra. Site *Passa Palavra*. Artigo publicado em 2009. Disponível em <http://passapalavra.info/2009/04/2677>. Consultado em 04/04/2014.

HOBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

_____. *A era dos extremos: O breve século XX (1914- 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Mini-dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

KLEIN, Naomi. *Cercas e janelas: na linha de frente do debate sobre globalização*. São Paulo: Record, 2003.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Usp, 2007

LEANDRO, Anita. “O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante”. In *Revista Devires* (vol. 7, n. 2) Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2010.

LENIN, Wladimir Ilitch. *Quê Fazer?* São Paulo: Hucitec, 1978

LITTIN, Miguel. “Entrevista Miguel Littin”. In PlumayPincel (*site*) Disponível em http://www.plumaypincel.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=56:entrevista-miguel-littin-dawson-isola-10-douglas-huebner-fernando-quilodran. Consultado em 4/12/2013.

_____. LITTÍN, Miguel. “O Novo Cinema Latino-Americano: em busca da identidade perdida”. Artigo para o *Carta Maior*, disponível em

<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/O-Novo-Cinema-Latino-americano-a-busca-da-identidade-perdida/12/10881>. Consultado em 15/02/2012.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio- uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDD, Ned. *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os dias de Ação Global*. São Paulo: Conrad, 2002.

MACHADO, Arlindo (org) *Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pró-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2007.

MARCOS, Subcomandante Insurgente. *Nem o centro nem a periferia: sobre cores, calendários e geografias*. Porto Alegre: Deriva, 2008.

MARINONE, Isabelle. *Cinema e anarquia: uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Azouque Editorial/Cinemateca Brasileira, 2009.

MARQUES, Carlos. “A Imprensa Libertária: jornalismo operário e resistência anarquista na primeira década do Século XX” *In Antíteses* (v. 5, n.10 pág. 855 e 856). Londrina: Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2012. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/9680/12139>.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2008.

MORUS, Thomas. *A utopia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro (sem data na publicação).

MOVIMENTO PASSE LIVRE, SÃO PAULO. “Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo”. In *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestação que tomaram as ruas do Brasil*. Boitempo/Carta Maior, 2013.

MUHLMANN, Géraldine. “Marx, o jornalismo, o espaço público. In NOVAES, Aduino (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia da Letras, 2006.

NCA, VICENTE, Wilq (orgs.). *Vídeo Popular: uma forma que pensa (Revista do Vídeo Popular n.1)*. São Paulo, 2008.

NEVES, Bráulio de Britto. “Máquinas retóricas livres do documentário Ciberativista”. In *Doc On-line* (n. 8, Agosto 2010). São Paulo/Lisboa: 2010. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/08/artigo_braulio_neves.pdf. Consultado em 05/11/2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2008.

NÓBREGA, Joselito Eulâmpio. *Comunidade Talhado, um grupo étnico de remanescência quilombola: uma identidade construída de fora?* (Dissertação de mestrado). Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba/Mestrado Interdisciplinar de Ciências da Sociedade, 2007. Disponível em [http://www.cchla.ufpb.br/neabi/pdf/Biblioteca%20Digital/Dissertacoes/NOBREGA%20%20JE%20\(UEPB-D\).pdf](http://www.cchla.ufpb.br/neabi/pdf/Biblioteca%20Digital/Dissertacoes/NOBREGA%20%20JE%20(UEPB-D).pdf)

NOVAES, Aduino (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia da Letras, 2006. pág. 118.

NOVENTA, Diogo. *Vídeo Popular- forma e contexto: Apontamentos sobre a Associação Brasileira de Vídeo Popular (1984-1995)*. (dissertação de mestrado). São Paulo: EACH/USP, 2013.

OLIVEIRA, Valéria Garcia. *Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza: o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939)* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PPG História Social/FFLCH/USP, 2011.

OMAR, Artur. “O antidocumentário, provisoriamente”. In *Revista Vozes*, nº6, ano 72, Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

PEREIRA, Renato Pignatari. “Einstein: o cineasta da revolução”. In *Klepsidra/ Revista Virtual de História*. Vol. 9, 2001, pág. 5. Disponível em <http://www.klepsidra.net/klepsidra9/eisenstein.html>. Consultado em 09/07/2014.

POMAR, Marcelo. “Não foi um raio em céu azul”. Introdução a JUDENSNAIDER, Elena (org.). *20 centavos: a luta contra o aumento*. São Paulo: Veneta, 2013.

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

_____. “Cinema verdade no Brasil”. In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summos, 2004.

REDE CULTURAL DA TERRA. *Lutar sempre: Estudos de audiovisual e construção da realidade*. São Paulo: Rede Cultural da Terra, 2011.

RENOV, Michael. *The Subject of documentary*. University of Minnesota Press, 2004.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Ahambra/Embrafilmes, 1981.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTANA, Ilma Esperança. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Unesp, 1993.

SARGENTINI, Vanice. “A imprensa operária anarquista” In *Revista UFG- Dossiê 200 anos da imprensa no Brasil- ano X, nº 5*. Goiânia: UFG, 2008. Disponível em http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2008/pdf/06_Dossie6.pdf. Consultado em 22/12/2013

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.

SANTOS, Carlos André. *A rebeldia por trás das lentes: participação política juvenil no Centro de Mídia Independente no Brasil* (dissertação de mestrado). Santa Catarina: PPG em Sociologia Política da UFSC, 2010.

SANTOS, Mário José. *Os Pré-Socráticos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2001.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006.

SILVA, Maria Carolina Granato. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)* (Tese de doutorado). Niterói: PPG em História da

UFF, 2008. Disponível em http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_SILVA_Maria_Carolina_Granato_da-S.pdf. Consultado em 14/05/2014.

SINTSEF-UFU (Sindicato dos Trabalhadores Técnico-Administrativos em Instituições Federais de Ensino Superior de Uberlândia), “A história do sindicalismo no Brasil”. Disponível em [http://www.sintet.ufu.br/sindicalismo.htm#HISTÓRIA DO SINDICALISMO NO BRASIL](http://www.sintet.ufu.br/sindicalismo.htm#HISTÓRIA_DO_SINDICALISMO_NO_BRASIL). Consultado em 2/8/2013.

TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós* (dissertação). São Paulo: PPG em Meios e Processos Audiovisuais/ECA/USP, 2011. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-14032013-101055/pt-br.php>. Consultado em 14/05/2014.

TIEDMANN, Rolf (Introdução a *Passagens*, de Walter Benjamin) In BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

TAPAJÓS, RENATO, “Sempre é possível fazer um cinema engajado”. Entrevista de concedida a Gisela Anaute, da Revista Época, em 29/03/2008. Disponível online em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EDG82725-5856,00.html>. Consultado em 18/04/2014.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summos, 2004.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

VASCONCELLOS, Gilberto. “Réquiem a Oswald”. In Folha Online. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01119813.htm>. Consultado em 03/12/2013.

VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 1999.

WEISZFLOG, Walter. *Dicionário Michaelis da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

XAVIER, Ismail. *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

