

IMAGENS, IMAGINÁRIOS E REPRESENTAÇÕES NO NOVO MOVIMENTO DE VÍDEO POPULAR

Image, imaginary and representation in the new popular video movement

Imágenes, imaginario y representaciones en el nuevo movimiento de vídeo popular

Gabriel de Barcelos Sotomaio

Possui mestrado e doutorado em Multimeios, pela Unicamp e graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFJF.

E-mail: gabrielsotomaio@gmail.com

Resumo

Nos anos 1980, nasce o movimento de vídeo popular brasileiro e a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), em meio ao ascenso das lutas sociais do período. Duas décadas mais tarde, realizadores ligados a movimentos sociais e coletivos culturais da periferia se organizam em São Paulo, formando o Coletivo de Vídeo Popular, um “coletivo dos coletivos”. Este artigo tem como objetivo refletir sobre o novo movimento surgido nesta articulação, assim como o contexto histórico de seu surgimento e, também, sobre os debates e críticas propostos pelos integrantes, que dizem respeito a temas como a política das representações, os modos de produção e a busca por identidade e autonomia. Por fim, analisaremos o documentário Videolência, do coletivo NCA, que sintetiza, em seu discurso e linguagem, muitos dos debates do Coletivo de Vídeo Popular.

Palavras-chaves: Vídeo Popular. Representação. Imaginário.

Abstract

In the 1980's, it was born the Brazilian Popular Video Movement and the Brazilian Association of Popular Video, amidst the rise of social struggles of the period. Two decades later, directors linked to social movements and cultural periphery collectives organized themselves in São Paulo, forming the Collective of Popular Video, a “collective of collectives”. This article aims to reflect on the new movement emerged in this articulation, as well as the historical context of its emergence, and also on the discussions and criticisms proposed by their members, that relate to topics such as the politics of representation, modes of production and the search for identity and autonomy. Finally, we will examine the documentary Videolência, produced by NCA collective, that synthesizes, in its discourse and language, many of the debates from the Collective of Popular Video.

Key words: Popular video. Representation. Imaginary.

Resumen

En la década de 1980, nace el movimiento de vídeo popular brasileño y la Asociación Brasileña de Vídeo Popular (ABVP), en medio del ascenso de las luchas sociales del período. Dos décadas después, directores vinculados a los movimientos sociales y colectivos culturales de periferia se organizan en São Paulo, formando el Colectivo de Vídeo Popular, un “colectivo de colectivos”. Este artículo pretende reflexionar sobre el nuevo movimiento surgido en esta articulación, así como el contexto histórico de su aparición, así como sobre las discusiones y críticas propuestas por sus miembros, que se refieren a temas tales como la política de representación, los modos de producción y la búsqueda de la identidad y la autonomía. Por último, examinaremos la película documental Videolência, del colectivo NCA, que sintetiza, em seu discurso e linguagem, muchos de los debates del Colectivo de Vídeo Popular.

Palabras clave: Vídeo popular. Representación. Imaginario.

Vídeo Popular: novos personagens entram em cena

O Brasil ainda vivia sob a égide da Ditadura Militar quando, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, o movimento sindical surgiu como protagonista de mobilizações populares e greves em todo o país, tendo como epicentro a região industrial do ABCD Paulista. Este movimento sindical surgia na contestação ao sindicalismo oficial ligado ao Estado (“peleguismo”), influenciando no processo de redemocratização. Segundo Éder Sader, viu-se, no período, a emergência de um “sujeito coletivo como um ato de afirmação de setores sociais até então excluídos do cenário oficial” (SADER, 1988, p. 29-30). 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” (Idem, p. 37). Isso pôde ser visto 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, na fundação do Partido dos Trabalhadores e da Central Única dos Trabalhadores (CUT). A resistência à ditadura e as lutas políticas que se davam, em grande parte até então, nas organizações clandestinas da esquerda e no movimento estudantil, tinham novos personagens que entravam em cena.

Dentro do ABCD, foi de grande importância a formação de meios de comunicação e grupos culturais próprios, como o jornal *Tribuna Metalúrgica*, o Grupo Ferramenta de Teatro e a produção de documentários que acompanhavam a luta dos operários. É quando Renato Tapajós, sob a produção do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, realiza uma série de documentários em película acompanhando as greves e outras movimentações dos movimentos populares entre o final dos anos 1970 e meados da década de 1980, com destaque para *Linha de montagem*, longa de 1981.

Este período coincide, também, com o aparecimento da tecnologia videográfica no Brasil. No ano de 1978, o Sindicato de São Bernardo e Diadema adquire a sua primeira câmera

de vídeo e começa a registrar as suas atividades, com maior autonomia dos militantes¹. Em todo o país, grupos ligados a movimentos sociais e culturais também começam a se valer da ferramenta em seus trabalhos. Para Luiz Fernando Santoro, pesquisador e participante do movimento, o vídeo possuía algumas vantagens em relação a outros meios de comunicação, como a “facilidade operacional”, o “baixo custo”, a exibição para um “grupo definido”, a “independência na produção”, a “imediatez”, a “facilidade de cópiagem”, 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” (SANTORO, 1989, p. 19-20).

Em 1983, o curso “O vídeo como instrumento de animação cultural e intervenção social”, organizado pelo Núcleo de Estudos de Memória Popular do ABC reuniu, pela primeira vez alguns destes coletivos e realizadores. Os 13 grupos presentes decidiram, naquela ocasião, realizar a filmagem do Congresso da Classe Trabalhadora (Conclat), que fundou em 1983 a Central Única dos Trabalhadores (CUT), nos estúdios abandonados da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. A experiência reuniu várias câmeras e pontos de vistas, captando diferentes reações dos participantes diante dos acontecimentos.

Diferentes iniciativas semelhantes foram realizadas naquele ano e no posterior, como mostras de filmes e o lançamento do periódico *Boletim do Vídeo Popular* (anteriormente, *Boletim Vídeo Clat*). Em 1984, durante o Primeiro Encontro Nacional de Grupos Produtores de Vídeo no Movimento Popular, é fundada uma associação, chamada primeiramente Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (ABVMP) e, posteriormente, Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP).

Os principais grupos formadores do movimento eram os movimentos sindicais provenientes do chamado “novo sindicalismo”; os setores progressistas da Igreja Católica nas pastorais e nas Comunidades Eclesiais de Base; além de grupos ligados à democratização da comunicação, às faculdades de Comunicação Social e à produção de vídeo independente. Entre as atividades da ABVP estava a reunião de produtores, a formação e distribuição de um acervo para

¹ A partir de entrevista com Luiz Fernando Santoro.

todo o país, para ser utilizado pelos movimentos em suas atividades de agitação e formação, além da articulação com movimentos de vídeo popular da América Latina. Os vídeos traziam temáticas diversas, como a luta das mulheres, o sindicalismo e a denúncia dos problemas sociais brasileiros, além de trabalhos ligados às intervenções nas ruas, como na TV Viva, de Olinda e Recife e a TV Moxambomba, de Nova Iguaçu.

Novos personagens, novas cenas

Nos anos 90, o movimento de vídeo popular começou a se enfraquecer. Segundo Diogo Noventa, “a ABVP não apresentava o mesmo vínculo com os movimentos populares”, redundando “em uma outra concepção de vídeo popular que assumia uma discussão circunscrita a temas dissociados da estrutura política e econômica” (NOVENTA, 2013, p. 88). O pesquisador, que é também realizador do vídeo popular (no Coletivo Estudo de Cena), acredita que este declínio pode ser percebido como parte da institucionalização ou criminalização de alguns movimentos mais combativos, o que trouxe “novos questionamentos sobre o ponto de vista político das produções” (Ibidem). Assim, 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” (NOVENTA, 2013, Pág. 88).

Nos anos 1990, grande parte do movimento canalizou as suas forças na luta pela democratização da comunicação e a inclusão na TV. O fim da ABVP, em 1995, coincide exatamente com o período de implantação dos canais a cabo no Brasil e com a aprovação da lei que regulamentava o serviço.

Os anos de nascimento e desenvolvimento da agenda neoliberal viram grandes mudanças no que diz respeito à questão social e à organização popular. O poder público como garantidor de direitos para a população e os movimentos sociais como aglutinadores das demandas por transformações na sociedade vão sendo gradativamente substituídos pela presença de grupos do chamado terceiro setor. As políticas de desmonte estatal, a influência 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”.

No bojo destas mudanças e na perda de referência das movimentações do passado, o audiovisual popular ganha lugar dentro dos projetos do terceiro setor. Desta forma, não tínhamos mais a produção de movimentos que enunciam seus discursos através dos filmes, mas a perspectiva de caráter mais vertical, da arte como uma forma de “salvar” pessoas da marginalidade e da exclusão.

Todavia, se tivemos a restrição de direitos, o refluxo daquele ascenso popular das décadas anteriores e a emergência do assistencialismo, alguns fenômenos políticos, culturais e audiovisuais trouxeram contribuições relevantes para a contestação social e a produção de alternativas políticas e culturais. Os anos 90 foram a época, por exemplo, de grande mobilização e visibilidade do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST, surgido em 1984) e do crescimento de movimentos de comunicação comunitária/livre/popular, como o das rádios comunitárias, que contou em 1997 com a fundação da Associação Brasileira de Rádios Comunitárias (Abraço).

Já nas periferias urbanas ganhava destaque a efervescência cultural envolvendo diferentes manifestações, entre elas o movimento *hip hop*, especialmente na Grande São Paulo. Em 1997, o grupo Racionais MC's lançou o seu quarto disco, *Sobrevivendo no Inferno*, que alcançou a marca de um milhão e meio de cópias vendidas. Esta vendagem foi conseguida sem os subterfúgios usuais da indústria fonográfica, como a participação em grandes programas televisivos, o pagamento do “jabá” em rádios e TVs e o acesso à divulgação geral nos meios mais tradicionais.

A cultura do *hip hop* reflete um movimento mais amplo, de manifestações que alcançaram grande projeção afastada dos meios comerciais, sendo difundida através de diferentes meios, como eventos independentes, rádios comunitárias, relações interpessoais e nas compilações musicais chamadas *mixtapes*. A presença dos quatro elementos do *hip hop* (o MC, o DJ, o Beboy e o Grafite) permite que os eventos associados ao movimento se tornem ocupações culturais multiartísticas. Estas linguagens, junto à força crítica da arte desenvolvida, também engendram processos de debate, expressão, educação/formação, identificação e auto-organização, além

da afirmação de identidades relacionadas à periferia e à negritude e o enfrentamento ao racismo e às desigualdades sociais.

Junto a isso, os anos 1990 viu o fortalecimento da auto-organização política e cultural através dos grupos de cultura popular, do cooperativismo e associativismo, dos meios de comunicação e educação dos movimentos sociais, como é o caso do MST. Nos anos 2000, houve a emergência dos saraus, editoras independentes e de um circuito cultural às margens da “oficialidade” artística. Entre os anos 1990 e início dos 2000, também houve a formação do Centro de Mídia Independente no Brasil e ocorreu o crescimento do movimento de rádios livres, do videoativismo, além da articulação de movimentos através do Fórum Social Mundial, das lutas antiglobalização e da criação do Movimento Passe Livre (MPL).

No campo audiovisual do século XXI nós tínhamos, dentro do assim chamado cinema da retomada, a presença comum das periferias e das favelas como tema dos filmes, geralmente associadas à miséria e à violência. Em paralelo a isto, as novas tecnologias audiovisuais, como as câmeras digitais e a edição não-linear por computadores pessoais traziam contribuições importantes para a realização independente. Neste contexto, viu-se o surgimento de diferentes projetos de oficinas audiovisuais direcionadas às regiões periféricas das grandes cidades e aos jovens de baixa renda, financiadas por grupos do terceiro setor, muitas vezes em convênio com o Estado. Em parte como resultante daquelas formações mas, também, por outras iniciativas surgidas às margens deste processo, começaram a se formar uma série de coletivos ligados ao vídeo periférico/popular.

Estes eventos de formação e organização audiovisual se deram em meio à união, síntese ou, em alguns casos, conflito, entre dois polos: de um lado o discurso de “dar voz ao outro”, “democratizar o acesso”, vindo principalmente das ONGs, cineastas profissionais e pesquisadores proponentes das oficinas e, do outro lado, uma demanda artística, expressiva e política de jovens em periferias, movimentos sociais e coletivos culturais.

Guilherme Aderaldo aponta que o surgimento dos coletivos culturais e audiovisuais, entre os anos 1990 e 2000, no contexto da reestruturação produtiva do período, foram motivados por uma série de motivos: 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, por fim, a “a compreensão da arte como um modo de conduzir à emancipação humana” (ADERALDO, 2013, p. 21-22). Além destes fatores, o pesquisador destaca o “crescimento da importância das políticas culturais em termos da formulação de novos paradigmas para a gestão urbana” e o maior acesso ao ensino superior ocorrido no período (Ibidem).

Algumas das questões e sujeitos citados nos parágrafos anteriores podem ser identificados ao lembrarmos o momento de nascimento das Oficinas Kinoforum, uma das principais organizações formativas dentro do quadro do audiovisual popular. A primeira ideia para o projeto surge quando o Festival Internacional de Curtas-Metragens, organizado pelo Kinoforum desde 1989, decidiu realizar exposições ao ar livre. Durante uma exibição no bairro do Capão Redondo, zona sul de São Paulo, os jovens presentes são perguntados se gostaram ou não do filme, mas respondem com outras perguntas: “Como os curtas são feitos? Com que recursos?” Segundo o cineasta Christian Saghaard, idealizador e coordenador das oficinas, estes questionamentos não eram esperados pela equipe. Foi então assim, segundo ele, que “o projeto Oficinas Kinoforum cresceu como intenção de atuação”, pois “era preciso fornecer condições para que estes espectadores pudessem atuar como protagonistas num novo panorama audiovisual que se vislumbrava”. Para Saghaard, “havia chegado o momento de inverter a via de mão única que predominava até então no audiovisual brasileiro” (SAGHAARD, In: ALMEIDA; CARVALHOSA; REIS, 2012, p. 16 -17).

O Capão Redondo é muitas vezes 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 artísticas. A abordagem dos jovens interessados na prática audiovisual, citada pelo Kinoforum, sintetizam o processo de onde surgiram as oficinas: de um lado a necessidade de diálogos com a sociedade, vinda de grupos ligados já ao cinema e às políticas para o setor e, de outro, a necessidade

de expressão cultural e o universo crítico comum 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...” (Ibidem, p. 17).

Na primeira metade dos anos 2000, dezenas de grupos de audiovisual estavam atuando nas periferias, movimentos culturais e lutas sociais em São Paulo. Suas origens eram as mais diversas, desde a formação feita através das oficinas (de grupos como o Kinoforum e Ação Educativa), como o trabalho em cineclubes e iniciativas de pegar uma câmera e iniciar a realização fora dos circuitos estabelecidos de cinema. Em 2005, a Coordenadoria de Juventude do município resolveu fazer uma abertura ao diálogo, a partir da demanda dos coletivos. Foi, então, formado o Fórum Comunitário de Cinema Jovem, como proposta de manutenção de um espaço permanente de realizadores da região metropolitana. Segundo Wilq Vicente, do Coletivo Nossa Tela, em texto para a Revista do Vídeo Popular “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” (VICENTE, 2008, p. 4-5).

Após vários encontros e diálogos, formou-se o Fórum de Cinema Comunitário, tendo como objetivo a continuidade das articulações. O grupo resolveu trabalhar na organização de um evento chamado Mostra Cinema de Quebrada, que aconteceu entre outubro e novembro de 2005, com a intenção de divulgar as produções dos grupos envolvidos. Durante os debates ocorridos na preparação, ficou definido que a execução e produção do evento ficaria por conta de representantes eleitos dos núcleos participantes. A mostra durou três anos, consolidando o conceito “cinema de quebrada” (bastante utilizado na época), mas se encerrou por uma série de motivos, como os problemas de deslocamentos gerados pelas longas distâncias dos bairros.

Além disso, vários coletivos conseguiram o financiamento de seu projetos pelo VAI (Programa de Valorização de Iniciativas Culturais), projeto municipal direcionado às atividades culturais da periferia, movimentos culturais populares e jovens de baixa renda. O programa foi visto

como uma conquista e era uma demanda histórica dos grupos de cultura na cidade. Seu diferencial é a não-exigência do CNPJ, o que permite maior acesso aos artistas distantes dos meandros da institucionalização e da burocracia. Com o desenvolvimento de seus trabalhos, os grupos ganharam maior autonomia, avançando nas discussões para a construção de um movimento que refletisse as aspirações dos realizadores.

Em 2007, ocorreu a primeira tentativa de articulação nacional do movimento, durante o festival Visões Periféricas, no Rio de Janeiro. Lá é fundada a Fepa (Fórum de Experiências Populares em Audiovisual). Durante o processo, a rede consegue uma cadeira dentro do conselho consultivo do Ministério da Cultura, chamada “Experiências Populares em Audiovisual”. Porém, aconteceu uma série de diferenças de posições durante o segundo e terceiro encontros do fórum, realizados respectivamente em São Paulo e no Rio. O grupo de São Paulo questionou o fato da Fepa ter sido fundada sem uma consulta ampla, colocando em dúvida a representatividade da iniciativa. Além disso, como afirma Guilherme Aderaldo, “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” (ADERALDO, 2013, p. 218-219). Os coletivos paulistanos também defendiam que os editais públicos incluíssem não apenas a produção, mas também a formação e a exibição audiovisual. Em suma: havia uma diferença entre a atenção ao processo e o privilégio ao produto. Depois da saída do coletivo Cinema Nosso, do Rio, os grupos de São Paulo também anunciam sua ruptura e o fórum terminou as suas atividades.

Segundo Guilherme Aderaldo, estes desdobramentos da Fepa ocorreram exatamente num momento em que segmentos heterogêneos de jovens ligadas aos coletivos independentes já tinham acesso ao fomento público. Além disso, “estavam buscando se diferenciar das demandas e pontos de vista sustentados pelas instituições do terceiro setor, além de certos gestores públicos em São Paulo” (ADERALDO, 2013, p. 215). Estes fatos ocorreram entre 2007 e 2008, quando o movimento de coletivos paulistanos

vivia um momento de reorganização, redirecionamento político, questionamentos e novos projetos. Depois de diferentes experiências de articulação, com nomes diversos, é criado o Coletivo de Vídeo Popular, um “coletivo de coletivos” 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 toda a 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 Tã na Tela (TNT), o Mundo em Foco, o Cinestésicos, o Centro Independente de Cultura Alternativa e Social (CICAS), o CineBecos, o Filmagens Periféricas, o Com Olhar e o Espaço Curtas.

Mas a retomada da ideia de vídeo popular também contou com um importante evento, ainda antes, em 2006. Naquele ano foi realizado um curso sobre a história do vídeo popular no Brasil, ministrado por Diogo Noventa. Ocorrido no Centro Cultural e de Estudos Superiores Aúthos Pagano, em São Paulo, reuniu pessoas envolvidas em coletivos de vídeo, muitos dos quais formariam o “coletivo de coletivos” (ADERALDO, 2013, p. 215).

O Coletivo de Vídeo Popular desenvolveu projetos como a organização das Semanas do Vídeo Popular (com exibição e debates); um circuito de exibição em diferentes pontos de São Paulo, além, também, de um programa na TV dos Trabalhadores (TVT); a distribuição de kits com DVDs de trabalhos dos grupos e a publicação da Revista do Vídeo Popular. No tocante às discussões e redirecionamentos políticos (em que se pese a diversidade de posições dentro da rede) houve a reafirmação do conceito histórico de “vídeo popular”, dos anos 80; a necessidade de pressão por políticas públicas para o setor; a crítica em relação à supervalorização das novas tecnologias; além da problematização em torno da presença paternalista do terceiro setor, gestores públicos e de seus “enquadramentos” relacionados à periferia e ao tema das “representações”.

Imagens e imaginários: para além da auto-representação

Para Guilherme Aderaldo, uma crítica comum percebida durante a formação do Coletivo de Vídeo Popular era a de que a maioria dos fóruns, cursos e eventos que existiam até então, junto a concepções 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’” (Ibidem, p. 246) O problema destes critérios, para participantes do movimento 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” (NOVENTA, Apud ADERALDO, 2013, p. 282).

Este repensar de avaliações veio, também, das posições dos integrantes de muitos coletivos a partir das vivências com a realização, com os eventos e articulações, com o contato com as ONGs e as oficinas, assim como com a crítica sobre as representações expressas nas políticas para o setor. Estas posições foram construídas nos debates, no próprio conteúdo e estética de alguns filmes, assim como em textos publicados.

Um espaço importante de discussão, construído pelo próprio movimento, foi a Revista do Vídeo Popular. A publicação teve cinco números entre 2008 e 2010, sendo financiado pelo VAI (o número seis foi produzido, mas não conseguiu recursos para a impressão e lançamento). No primeiro número da publicação, há uma interessante provocação de Fernando Solidade Soares, do Coletivo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA) sobre os processos de representação, a relação com o terceiro setor e o lugar da produção audiovisual dos coletivos. O título do seu texto já contém uma pergunta: “Produzimos imagens, mas e o imaginário?!”. É um manifesto que repensa o discurso de “dar a voz ao outro”, a fetichização da técnica e a idealização da periferia, propondo uma estética própria e transformadora:

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 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... (NCA; VICENTE, 2008, p. 20-21)

O texto de Fernando Solidade de certa forma sintetiza algumas das posições percebidas em alguns coletivos daquele instante. Ele foi produzido no contexto do embate ao discurso e prática de instituições que trabalhavam com o chamado audiovisual periférico, mas também traz muitos elementos que questionam e reposicionam debates antigos e atuais dos estudos de cinema, no Brasil, especialmente do documentário.

Para compreender melhor esta discussão no pensamento sobre o cinema brasileiro, é necessário voltar no tempo. Muitas das reflexões acerca das representações do popular no documentarismo brasileiro giraram e ainda giram em torno do lugar da voz no filme, geralmente com a postura crítica em relação à enunciação feita a partir da classe média intelectual. Dentro deste espectro, o livro publicado por Jean Claude-Bernardet em 1985, *Cineastas e imagens do povo*, sobre o cinema documental brasileiro entre os anos 60 e 80, ainda é uma forte referência. Lá ele apontava para uma tendência no documentário brasileiro que teria se iniciado no início dos anos 60 (com marcas nas décadas seguintes), no bojo das transformações sociais, políticas e teóricas de então: o que classifica como modelo sociológico. O autor buscou, em seu trabalho, demonstrar como diversos elementos formais/estéticos daqueles filmes objetivavam conformar a teorização e bandeiras políticas da época. Mais do que isto, ao assumir a alienação da população, segundo ele, estes filmes pretendiam ser um instrumento de conscientização do povo (BERNARDET, 2013).

Portanto, esta fase mais política e engajada do documentário brasileiro, que foi tema do estudo de Bernardet e de outros, acabou por ser alvo de intensas reavaliações na contemporaneidade. Como resultante destas percepções, passou a ser comum entre os realizadores, teóricos e críticos da primeira década do século 21, dois desdobramentos em relação ao documentário e a questão social: de um lado, a valorização do pensamento mais desconstrucionista, que abandona as possibilidades de compreender ou agir diante do real, onde há um afastamento do interesse político e uma

prioridade em falar sobre si ou somente sobre a sua própria linguagem.

Isto pode ser associado ao que o teórico Fernão Ramos chama de “ética modesta”. Para ele, “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”. Assim, o “sujeito modesto” diz: “não sei”, “não tenho densidade para interagir”, “e também ninguém mais sabe” (RAMOS, 2008, p. 38).

Mas, por outro lado, se fez presente também a avaliação de que a produção dos realizadores de baixa renda, das periferias e de outros grupos marginalizados poderiam ser um “antídoto” para os problemas históricos da representação no documentário brasileiro. Ou seja, a auto-representação resolveria os problemas representacionais do passado. Além dos pesquisadores e realizadores, esta concepção aparece constantemente entre os gestores de políticas para o audiovisual popular, combinada com a romantização em relação às possibilidades de acesso com as novas tecnologias.

Os trabalhos associados ao vídeo popular não raro são classificados como “o cinema feito pelo outro”, “a voz do outro” ou “dar voz ao outro”. Em sentido contrário, o texto de Solidade “Produzimos imagens, mas e o imaginário?!” ataca 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 anteriormente o “outro” aparecia como problema na realização e na teoria, agora a condição de acesso à realização audiovisual daria conta de democratizar o acesso, individualizando a questão e expiando a má-consciência. Contudo, este acesso continuaria a se dar, para o realizador, em sua condição bem enquadrada como periférico.

O Subcomandante Marcos, porta-voz do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) do México, afirma que “desde a ociosa reflexão de Descartes, a teoria de cima insiste na primazia da ideia sobre a matéria”, pois, “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” (MARCOS, 2008, p. 36). Ou seja, é a primazia do intelectual ocidental

clássico, em seu lugar bem determinado, que define o “eu” como “centro” do pensamento humano. Ao seu redor orbita o “outro”, a “periferia”. Portanto, podemos nos perguntar: quem definiu o “eu” e o “outro”? Ou, de outra forma: quem “se” definiu como “eu” e quem delimitou o “outro” no discurso geral? A partir do momento em que define-se o “eu”, delimita-se um centro. O “outro”, 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-centro”. Não trata-se, no entanto, de negar as contradições de classe presentes, por exemplo, nos processos audiovisuais, mas refletir sobre a naturalização de lugares ontologicamente estabelecidos.

Um discurso igualmente comum sobre a produção do vídeo popular/periférico é apontar estes vídeos como chaves para a compreensão das comunidades “tais como elas realmente são”. 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. Como afirmam Ella Shohat e Robert Stam, na citação lembrada por Guilherme 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” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 459. *Apud* ADERALDO, 2013, p. 331). Para além da concepção sobre uma auto-representação “genuína”, que é vista como a manutenção do que já existe, há uma recusa em se ocultar a política, o poder de transformação e a crítica. Assim, Fernando Solidade anuncia a intenção de produzir a “imagem-enigma”, a “imagem-ação” e a “imagem-fragmento”, que recusam a mera “auto-representação”, buscando, por outro lado, o pensamento, o questionamento e a vontade de ser “parte constitutiva” da “necessidade de mudança”.

Solidade, em seu texto, mostra a recusa em aceitar a produção do vídeo popular apenas como parte de um “projeto social”. No lugar de se colocar como “excluído” de um sistema que pretende participar tal como ele já existe, ele pensa ações de rompimento e contestação, se apoiando, também, em alguns exemplos de coletivos de realização e exibição que conhece e convive. Propõe, assim, uma arte da transformação, feita com ideias e ações de artistas, dentro de um movimento em curso.

Videolência: uma poética para o vídeo popular

José Carlos Avellar afirma que os manifestos escritos durante o Cinema Latino-Americano, entre os anos 60 e 70 (como “Estética da fome” e “*Hacia a tercer cine*”) podem ser vistos tanto como “modos de sonhar formas que ainda não existem”, como para “pensar experiências já vividas”, “de sugerir modelos de dramaturgias cinematográficas da mesma forma que um roteiro sugere um filme” (AVELLAR, 1995, p. 7). Portanto, segundo o autor, o caráter político e estético presente nas palavras escritas dos manifestos se expressa em imagens e sons na poética dos filmes dos mesmos realizadores. Algo semelhante pode ser dito sobre o texto “Produzimos imagens, mas e o imaginário?!” em relação ao filme *Videolência*², realizado pelo coletivo NCA (do qual o autor Fernando Solidade faz parte). O artigo/manifesto está na primeira Revista do Vídeo Popular, de 2008, próximo à realização de *Videolência* (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 estas discussões e esta busca por identidade, que era traçada pelo coletivo realizador, mas também pela rede de vídeo popular como um todo.

Videolência é um documentário de 59 minutos, que faz um panorama da produção de coletivos na cidade de São Paulo (com dois grupos de fora), uma reflexão geral sobre a produção do vídeo popular/periférico e também uma discussão sobre as representações em torno da periferia e da violência. Dentro do coletivo realizador, o projeto foi desenvolvido por Daniel Fagundes, Diego F. F. Soares, Paulo Pucci e Fernando Solidade Soares. Dois procedimentos principais acompanham o filme e se desenrolam, paralelamente, na edição do filme final: as entrevistas com membros dos coletivos contando as suas histórias, falando sobre seus processos de realização, dissertando sobre o movimento e abordando o tema das representações sobre a periferia e curtas experimentações filmicas, abordando as representações sobre a periferia e a associação, geralmente feita, destes espaços periféricos com a violência. Além disso, há uma espécie de “filme dentro do filme”, numa longa sequência que acompanha a visita de uma equipe da emissora

Record ao cineclube e “ocupação audiovisual” Cinescadão, no bairro do Jardim Peri Novo, Zona Norte de São Paulo, com um tenso conflito de visões de mundo.

Os grupos entrevistados são o Cinescadão, o CineBecos, o Filmagens Periféricas, todos de São Paulo; a Brigada de Audiovisual da Via Campesina, que é nacional³, com sede em São Paulo; o Cinema Nosso, do Rio de Janeiro e o Coletivo Arte Manha, da Bahia. Mesmo sem ouvirmos as perguntas no filme, podemos inferir quatro eixos centrais das questões, organizadas mais ou menos em proximidade na edição: 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?

A organização em coletivo e a exibição e distribuição “alternativa”, que está nas entrevistas de *Videolência*, tem presença comum ao longo dos cinemas vinculados às lutas sociais durante o século 20, como no cinema militante. Outra característica comum, em toda a trajetória destes grupos na história, é a reflexão crítica às imagens dos grupos marginalizados e movimentos sociais, veiculadas pela grande indústria do cinema e da comunicação e, a partir disso, a vontade de construir novas narrativas. Isso pode ser percebido na entrevista do CineBecos em *Videolência*, coletivo de exibição e realização. Juliana Santos conta as origens do grupo, que começou na produção do Jornal Becos e Vielas, no Jardim Ângela, Zona Sul de São Paulo. Nas reuniões de pauta, eles se reuniam pra assistir filmes e discutir, num espaço de exibição posteriormente aberto para a comunidade, com a crise do jornal, em 2005. Muitos dos filmes nacionais daqueles anos, exibidos pelo grupo, traziam temas sobre a periferia e a favela, como lembra Rogério Pixote, também do CineBecos. Nesta mesma época eles tiveram contato com outros coletivos, “pessoas como a gente”, a exemplo do NCA. “A gente começou a passar estes filmes, mas começou a pensar como seria se a periferia fizesse estes filmes” afirma Pixote. Concluíram, então, “que tinha muita produção, mas não tinha onde exibir. A ideia era exibir esse circuito.”

Contudo, o realizador assume uma postura crítica em relação à visão usualmente atribuída ao vídeo popular/

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=icwno4ujksU>.

³ Embora a Via Campesina seja uma articulação internacional, a Brigada de Audiovisual reúne grupos campestinos nacionais, como o MST, a Pastoral da Terra e o Movimento dos Atingidos por Barragens.

periférico, em consonância com o texto “Produzimos imagens, mas e o imaginário?!”: “Nossa imagem enquanto ícone já foi vendida, estuprada... Tanto que os caras não têm nem mais o que falar”, afirma Pixote. Segundo ele, “é por isso que os caras querem dar a ideia de que tão dando a oportunidade pra gente pegar a câmera e fazer a coisa”, pois “já falamos tudo o que tinha pra fazer, agora vamos dar voz pra eles. Eles vão falar a vida deles como é, só eles podem falar como é a vida deles. Mas aí só a gente pode falar e só eles podem vender”. A realizadora Luciana Santos, no mesmo sentido, afirma que a produção do vídeo popular é percebida “como potencial, como foi o samba” e “é apropriada por alguma elite, higienizado e de repente vira produto nacional, de cultura nacional, de identidade nacional”.

O tema da periferia é discutido por *Videolência* nas entrevistas, nos registros e nas construções audiovisuais. “Eu acho que a periferia é polivalente, assim. Dependendo da boca onde ela tá ela vai ter um significado”, afirma Luciana Santos, do CineBecos. Esta mesma polivalência do espaço periférico, presente nos depoimentos, é buscada como diversidade de linguagens no documentário, na contestação à perigosa “história única”, de que fala a escritora nigeriana Chimamanda Adichie⁴.

Flávio Galvão, do Cinescadão define a periferia como um “desenho de povos”, como “a população negra”, a “população nordestina” e uma série de linguagens, de manifestações culturais que não encontram espaço nas regiões mais centrais” locais onde “existe atenção, onde estão os museus, onde estão as grandes bibliotecas, onde estão as salas de cinema”. Algo semelhante é dito por Anderson Montanha, do Filmagens Periféricas, através do uso da narrativa: “outro dia eu indo trabalhar, indo pro centro, eu descí ali tinha uma pessoal fazendo oficina de tambores, mais um pouco pra frente uma galera jogando basquete, mais pra frente tinha uma galera andando de skate. (...) Vários encontros num mesmo local”.

O depoimento de Montanha é filmado em um ponto alto do distrito Cidade Tiradentes, zona leste da capital paulista, espaço onde nasceu o seu coletivo e “um dos bairros mais pretos de São Paulo”, como diz o realizador. Isto permite uma

visão mais geral do local, num diálogo entre a imagem e a fala do entrevistado. Seu depoimento ressalta a “coletividade”, o “calor humano” e a “diversidade”, além dele falar sobre o fato de conhecer as pessoas que está retratando nos filmes. A geografia visual dos planos onde Montanha profere sua fala indica este pertencimento e esta possibilidade de percepção do bairro, que relaciona o seu lugar de fala em relação ao espaço onde está inserido. Mas, longe de representar o conhecimento total de um espaço com identidade definida e fixa, suas palavras apontam para a possibilidade de descoberta, através da prática cinematográfica: “Cidade Tiradentes é um bairro muito grande e a gente não tinha acesso ao que tinha aqui dentro”. Portanto, no sentido contrário ao pensamento sobre a auto-representação genuína e pura de uma comunidade, o audiovisual mostra-se como um dispositivo para o descobrimento, para a construção de relações no espaço público ou mesmo campo para a invenção.

Estas possibilidades são também exploradas através de experimentos audiovisuais de curta duração, surgidos em paralelo às entrevistas e separados, na edição, por *fade in/fade out*. Os trechos, chamados pelo NCA nos créditos finais de “ficções”, se valem de signos relacionados às representações sobre a periferia, a violência e a vigilância na grande mídia e na cidade, junto à encenações e intervenções em espaços periféricos e expressões da cultura popular nas artes e na vivência cotidiana.

Também nos créditos finais é possível ver o nome dado a cada um destes fragmentos-ficções. O primeiro deles, chamado “Esqueci a câmera ligada”, inicia o documentário. A sequência parte de uma tela preta com os créditos iniciais, onde ouve-se, em *voz over*, a discussão dos realizadores do NCA sobre a melhor forma de fazer uma tomada. A imagem se revela pela retirada de um pano da lente onde vemos, ao fundo, a continuação do diálogo (encenado). Ao perceberem que a câmera estava ainda gravando, ele seguram o aparelho e apontam para a rua de um bairro periférico, a partir de uma laje, em imagens de um plano geral, vistas no filme. A discussão entre os autores-personagens sobre como filmar levanta, já de início, as incertezas e questionamentos sobre a representação/significação da periferia, problematização que perpassa o filme, assim como o movimento de vídeo popular de forma geral. Desta forma, há uma introdução

⁴ Em conferência para o projeto TED, chamada “O perigo da história única”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>.

às questões trabalhadas em *Videolência*. Como afirma Juliana Santos, do CineBecos em entrevista para *Videolência*, a estética da produção do vídeo popular é experimental, “de tudo o que você viu você vai testar na hora de fazer o seu filme, seu curta”.

Após o plano geral do bairro, as imagens percorrem ruas, becos e vielas. São captadas imagens de crianças jogando futebol e “bafo” (com a câmera à altura do chão), de um menino tocando uma bateria em miniatura, chegando até a uma TV, localizada em uma das casas. Na banda sonora, misturam-se os sons de programas televisivos de futebol e dos apresentadores Datena e Faustão, com a trilha de música experimental e os sons da mini-bateria. Este passeio da câmera também está no trecho “Faltei ao serviço”, onde é ouvido, em *off*, a narração do poema homônimo, de autoria de Serginho Poeta, junto ao som de uma roda de samba (que também aparece nas imagens). O fragmento “Brincando de Bope” começa com a frase narrada “a periferia vai muito além destes becos”, seguindo com imagens do bairro e crianças simulando a violência policial, portando armas de brinquedo, feitas com sucata. A câmera se movimenta rapidamente, em alguns momentos tremida, na tensão semelhante a programas policiais. Em outros planos, no mesmo trecho, a câmera se torna subjetiva, com a mira da arma na frente da lente, simulando os *games* em “primeira pessoa”. Na banda sonora, sons de tiros, uma montagem musical tensa e trechos sonoros do filme *Cidade de Deus*, de José Padilha. Completam o mosaico “TV de fogo e exibição na rua”, onde um televisor é queimado, na rua e “Escola vigia”, filmado através de uma câmera de vigilância, onde estudantes atrasados tentam entrar na escola.

Videolência se vale, na sua edição, intervenção e encenação, de uma série de signos ligados à cultura popular, periférica e à cultura de massa. Estas “imagens-fragmento” e “sons-fragmento” (ou “imagem-enigma” e “imagem-ação”, todos nos dizeres de Solidade) reproduzem a imensidade de elementos que se entrecruzam, se relacionam ou se chocam, no campo do visível e do audível, nas cidades, nos meios de comunicação e nos imaginários. A poesia, diferente da prosa, opera pelas interrupções, ligações e choques entre versos e estrofes. 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. A periferia, assim sendo, não aparece como algo apartado das percepções sobre a cidade. Através de um caminho inverso ao discurso corrente, no filme do NCA a cidade, assim como os conflitos materiais e simbólicos nosso tempo é que estão contidos na periferia⁵. A câmera, ao percorrer o espaço dos bairros, em meio aos signos inseridos pelo filme, mostra a periferia que “vai muito além destes becos”. Aqui, a diversidade de materiais visuais e sonoros utilizados remetem à pluralidade de elementos do viver e do lutar. Nesta dialética, os estereótipos presentes na mídia hegemônica e a expressão dos sujeitos sociais da periferia coabitam o instante único da vida cotidiana, representada pelo filme. Com a apropriação e empoderamento de todos estes elementos, constroem-se linguagens, críticas, reflexões, resistências e possibilidades de transformação.

Nos experimentos em fragmento de *Videolência*, os conflitos representacionais se organizam na edição, nas intervenções na rua e na encenação. Mas estes embates são mostrados também de outra forma, no registro da visita da equipe de TV da Record ao espaço cultural de exibição Cinescadão. Na sequência de oito minutos, os choques se dão no interior dos planos e no desenrolar da ação diante da câmera.

O projeto Cinescadão consiste no que seus integrantes chamam de “ocupações audiovisuais”. Na época das filmagens ele estava no Bairro Jardim Peri Novo, num ponto de entrecruzamento dos moradores e realizava atividades de música (o *rap* do grupo CaGêBe), grafite, exibição de filmes e debates, com grande presença de crianças (ADERALDO, 2013, p. 277). Ali o filme, para além da relação distanciada na tela, é a instância coletiva do encontro, no sentido mais primordial do cinema.

Na referida sequência, vemos a interferência do repórter e do operador de câmera no local, tentando conseguir as imagens mais satisfatórias para a sua pauta, gerando desconforto e tensão. Após o tumulto, o jornalista se justifica, falando para os presentes no microfone: “a gente vai fazer um trabalho mostrando crianças que estão aprendendo a trabalhar com audiovisual, montando documentários sobre a realidade da própria comunidade”⁶. Flávio Galvão, do

⁵ Em consonância com as análises de Guillermo Aderaldo em ADERALDO, 2013, p. 281 e 282.

⁶ Serão reproduzidos, neste artigo, apenas trechos dos diálogos

Cinescadão, também fala ao microfone e faz questionamentos sobre o teor da reportagem: “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”. (...) “Se algum momento tiver este entrando nessa matéria, que a gente se recusa a tá passando neste tipo de trabalho” (Galvão diz, em depoimento posterior para o filme, que havia a proposta de associar o projeto com a vulnerabilidade social dos jovens com o tráfico de drogas). Em sua tréplica, o repórter afirma que a informação não era verdadeira. A tensão segue e, ao final da sequência, surge uma legenda afirmando que a matéria não foi ao ar.

Renato Cândido, do CineBecos, ao abordar a estética dos vídeos populares/ periféricos, afirma em *Videolência*: “a grande diferença é que aparece os tijolos sem rebocar, aparece muito sombra, ao contrário da televisão, que ali não tem sombra nenhuma. E aparece muita câmera tremendo também. A coisa se fazendo em si.” Os dois modelos citados por Cândido aparecem na sequência da reportagem da TV no Cinescadão: a TV e o vídeo popular. Enquanto o NCA está produzindo um filme com um coletivo parceiro, em diálogo e em construção de um movimento, a Record busca conformar a sua pauta e adaptar o local à sua estética. Isso pode ser ilustrado quando, em meio ao espaço escuro do Cinescadão, vê-se repentinamente o surgimento de um forte brilho, vindo dos refletores do grupo televisivo, explodindo o ambiente em luz. O objetivo da TV é a produção da imagem padrão a que se refere o realizador do CineBecos. Esta atitude contrasta-se fortemente com a câmera de *Videolência*, que busca observar e compreender o processo de seu tema, mesmo com a captação mais simples de um audiovisual independente (ou por causa dela). O conflito entre as representações da Record e do NCA se dá, diretamente, quando o repórter aborda o realizador do coletivo que está filmando *Videolência*: “Ei irmãozinho, dá pra você ficar pegando ele nesse plano aqui... Eu pego você e ele.” Eis que o documentarista responde (só ouvimos a sua voz): “Não, a gente vai ficar onde a gente quiser mano!”.

Há, nesta parte de *Videolência*, três sujeitos produtores de sentido: o próprio Cinescadão, a reportagem da Record e a equipe do NCA (através da qual vemos as imagens, presentes no documentário). No lugar da organização de elementos diferentes ou divergentes na montagem, vemos o desenrolar

da ação em curso, de onde surge a multidimensionalidade de camadas sobrepostas, através das imagens e do plano em si (BAZIN, 1991, p. 260). Mas, em termos gerais, há dois lugares de fala e visões de mundo que se chocam: a equipe televisiva busca confirmar o seu discurso sobre a arte como “salvação da violência” e adaptar o local à sua linguagem; o Cinescadão e o NCA atuam no campo do vídeo popular, com a postura crítica em relação a estas representações. Os debates percebidos dentro do movimento audiovisual popular são explicitados na situação real, no conflito da realidade, em curso.

Podemos, assim, concluir que *Videolência* traz uma síntese das aspirações, questionamentos e demandas do vídeo popular, no momento histórico de sua produção. Este documentário produz um olhar de investigação sobre o vivido, uma plataforma de debates e um campo para a invenção. Desta forma, constrói com imagens e sons a produção de pensamento e a ação, o que lhe dá um caráter de filme-manifesto. Junto a isto, a diversidade de procedimentos e a comparação destas abordagens permite a ampliação de significações sobre os temas, trazendo, também, a busca por uma poética própria: uma das poéticas possíveis, dentro de uma história e um movimento em processo.

Videolência, o texto “Produzimos imagens, mas e o imaginário?!” , junto a outros filmes, textos e debates do movimento de vídeo popular trazem uma série de questões que reposicionam (ou deveriam reposicionar) concepções tidas como intocáveis nos estudos e na realização documentária. Éder Sader, ao analisar as lutas sociais dos anos 70 e 80 afirmava que aqueles novos personagens “pelos seus linguagens, pelos valores que professavam” eram “indicadores da emergência de novas identidades coletivas” e imprimiam “uma novidade no real e nas categorias de representação do real” (SADER, 1988, p. 26-27). Estas afirmações podem ser pensadas ao observarmos o novo vídeo popular, dos 2000. Se para muitos as possibilidades do real e da política se esgotaram na contemporaneidade, para novos sujeitos sociais elas estão além de uma escolha teórica, pois o real insiste em existir. Se ainda preserva-se um “outro” periférico à distância, à parte dos enunciadores oficiais, novos personagens podem bagunçar a cena e rever lugares estabelecidos na realização e no pensamento cinematográfico brasileiro.

Referência

ADERALDO, G. A. (2013) Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno na produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais em São Paulo”. (Tese de Doutorado). São Paulo: PPG Antropologia/FFLCH/USP.

ALMEIDA, L. M. de; CARVALHOSA, Z.; REIS, V. (orgs.) (2012) Vi vendo.. História e histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum. São Paulo: Associação Cultural Kinoforum.

AVELLAR, J. C. (1995) A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro: Editora 34.

BERNARDET, J-C. (2003) Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras.

BAZIN, A (1991) O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense.

MARCOS, S. I. (2008) Nem o centro nem a periferia: sobre cores, calendários geografias. Porto Alegre: Deriva.

NCA; VICENTE, W. (2008) (orgs.). Vídeo Popular: uma forma que pensa (Revista do Vídeo Popular n.1). São Paulo.

NOVENTA, D. (2013) Vídeo Popular - forma e contexto: Apontamentos sobre a Associação Brasileira de Vídeo Popular (1984-1995). (Dissertação de Mestrado). São Paulo: EACH/USP.

RAMOS, F. (2008) Mas afinal, o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac.

SADER, É. (1988) Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SANTORO, L. F. (1989) A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus.

Outras publicações do autor

SOTOMAIOR, G. B. (2010) Documentário e movimentos sociais: a luta no campo das imagens. Cadernos de Pós-Graduação, v. 1, p. 275-293.

SOTOMAIOR, G. B. (2008) Entre a resignificação e o jogo: o tempo no documentário performático. Sessões do Imaginário, v. 19, p. 22-30.

SOTOMAIOR, G. B. (2008) Corpo, aparelho e auto-imagem. Rumores (USP), v. 3, p. 0/3-0.

SOTOMAIOR, G. B. (2007) Uma webcam na frente e uma idéia na cabeça, autoria, subjetividade e autoreflexividade. Sessões do Imaginário, v. 18, p. 12-22.

SOTOMAIOR, G. B.; Alvarenga, N. A. (2008) O cineasta como produtor. Notas para uma releitura de O autor como produtor e algumas reflexões sobre o cinema brasileiro moderno e contemporâneo. In: PERNISA JUNIOR, C.; FURTADO, F. F. F.; ALVARENGA, N. A. (Org.). Walter Benjamin: Imagens. Ied. Rio de Janeiro: Mauad, v. 1. ed, p. 43-81.

